

જિવિ પ્રેમાનન્દનાં નાટકો

એ પ્રેમાનન્દનાં રચેલાં છે કે કેમ ?

એ વિશે

અન્વેષણ

કરનાર

નરસિંહરાવ ભોળાનાથ બી. એ.

(ત્રીજી ગુજરાતી સાહિત્યપરિષદ્ માટે લખેલો નિબંધ.)

પમિતી

ઈ. સ. ૧૯૦૫-૧૦

યુનિયન પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ કંપની લિમિટેડ, અમદાવાદ.

કીમત છ આના.

ગુજરાત વિદ્યાપીઠ ગ્રંથાલય
અમદાવાદ
ગુજરાતી કૉપીરાઈટ-સંગ્રહ

૨૮૩૫

(સર્વ પ્રકારના હક લખનારને સ્વાધીન છે.)

શુદ્ધિપત્ર.

(માત્ર મહત્ત્વની ભૂલોના)

પૃષ્ઠ	પંક્તિ	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૪	૧૭	વર્ષ ઉપર એટલે	વર્ષ ઉપર રચાયાં; એટલે
૧૧	૧	છે તો તો પ્રશ્ન	છે. તો તો પ્રશ્ન
"	૩	લોકસંધને	લોકસંધને
"	૧૫	ચતુષ્પાદિકા	* ચતુષ્પાદિકા
"	૧૭		
"	૧૮		
"	૨૧		
૧૨	૧૭	સિંહ—	સિંહ ?
૧૪	૭	ઉદ્દેશીને	ઉદ્દેશીને
"	૨૩	સાધ્ય સ્વીકારતી	સાધ્યસ્વીકારતી
૧૯	૨૪ ને ૨૫ વચ્ચે	<p>નીચે પ્રમાણે ઉમેરવું:— 'જેને ખોલાવતી હશે તેનું તો ભાગ્ય ચારતર ભૂમિના જન્મ જેવું જ માનવું જોઈએ.'</p> <p>(રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પૃ. ૮૨)</p>	
૨૧	૨૬	લાગ્યો,	લાગ્યો;
૨૩	૧૫	'દ્રૌપદીહરણ' માં—પણ	દ્રૌપદીહરણમાં પણ
૨૭	xનિશાનીવાળી } ફૂટનોટમાં }	Linguistic Surry of india VolVII, Introduction, p. 13—એમ આરંભમાં ઉમેરવું.	
"	" પં. ૭	કીર્તિકર મ્હને	કીર્તિકર તુકારામ વિશે મ્હને
૨૮	ફૂટનોટ ૨ ૭ } પંક્તિ ૨ ૭ }	ખતૂતા	ખતૂતા
૩૧	૧૦	'વિષમ' નું	'વિષમ' નો
"	છેલ્લી	યથાશંભવ	યથાસંભવ
૩૨	૮	૬	૬
૩૩	છેલ્લેથી થી ખીજી	<p>'એ વચન જ આધુનિક રૂઢિનું છે'—એ વાક્ય પછી તરત નીચેનું વાક્ય ઉમેરો:— હાલના સમયમાં પણ 'અમુક વરખે' એમ પ્રચાર કેટલેક પ્રસંગે જોવામાં આવેછે, એ વાત બહુ સ્પષ્ટ છે.</p>	

૪૩	૧૨	ધર્વ	ધર્વ
૪૪	૫	આસિરિયન.	આસિરિયન,
„	૧૭	ત્હાંથી	ત્યાંથી
૬૧	}	ફૂટનોટ	૫. ૬૨ મે ફૂટનોટ છે તે ૬૧ મા પૃષ્ઠને અંતે મૂકવી.
૬૨			
૬૨	૫	કન્તાં—આ શબ્દ ન્હાના ટાઇપમાં જોઇયે.	
„	૧૭	સિ	સિદ્ધ
૬૩	૫	મખ્વાહ્	મ-ખ્વાહ્
		(મની નીચે લીટી છે તે ના જોઇયે.)	
૭૭	૩	ધ્વનિદર્શન	ધ્વનિદર્શન
૮૦	૫	હેનાં	હેના
„	૧૮	સ્વીકાર્યોછે	સ્વીકાર્યાછે

મસ્તાવન.

પૃ.	પં.	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૫	૬૨	universally	unusually
„	૩૨	argument	arguments

પ્રસ્તાવના.

ત્રીજી ગુજરાતી સાહિત્યપરિષદના કારોબાર મંડળે તથા હેના પ્રમુખ રા. શુકલે અને તન્ત્રી રા. બ. ક. ઠાકોરે આ નિબંધ લખવાનો મહને પ્રસંગ આપ્યો તથા છાપવાની સુગમતા કરી આપી તે માટે આરમ્ભમાં એઓનો ઉપકાર માનવો એ મહારું કર્તવ્ય છે.

આ નિબંધ લગભગ છપાઈ રહેવા આવ્યો તે અરસામાં આ વિષય ઉપર એક એ જાણે પૂર્વે ચર્ચા કર્યાનું જણાઈ આવ્યું છે. તેથી આ સ્થળે તે નોંધવું વાજબી છે. ઈ. સ. ૧૮૯૫ કે તે શુભારમાં ‘ સુદર્શન ’ માં શાસ્ત્રી રાજારામ રામશંકરે પ્રેમાનન્દનાં નાટકો વિશે આક્ષેપ કરનારો લેખ લખ્યો હતો, એમ સાંભળ્યું છે. એ લેખ હું પ્રાપ્ત કરી સંકળે નથી તેથી હેમાં મહને પુષ્ટિ આપનાર અથવા નવી દલીલો શી શી હશે તે જાણવાને હું અસમર્થ છું.

તે શિવાય, ઈ. સ. ૧૮૯૨-૯૩ માં “ ગુજરાતી ” પત્રમાં “ રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન ” ના અવલોકનને પ્રસંગે રા. ઇચ્છારામ સૂર્યરામ દેસાઈએ પ્રેમાનન્દના કર્તૃત્વ વિશે કાંઈક સંકોચ સાથે સંશયના દાશારા થોડે થોડે કેકાણે કર્યા છે. * હેમણે સંશયનું કારણ એક એ જણાવ્યું છે કે પ્રેમાનન્દનાં કાવ્યોની અનેક પ્રતો અનેક સ્થળે મળે છે અને આ નાટકની એક જ પ્રત મળી એ આશ્ચર્યની વાત છે. તેમ જ, “ કહે લૂંડી નવાખ, તો કે નવાખ, ” એ કહેવત વિશે રા. ઇચ્છારામે પણ મહારી પેડે સંશય બતાવ્યો છે. પરંતુ, જે મહને જડી નહોતી તે એક મહત્વની વાત રા. ઇચ્છારામે (૧૨ મી ફેબ્રુઆરી ૧૮૯૩ ના અંકમાં) બતાવી છે.

“ સૂર્ય ચળે, પૃથ્વી ચળે, મેરુ ચળે, નભ ચળે, પણ અમારું વચન કદી ચળે નહિ, ”—એ વાક્ય પ્રેમાનન્દના નાટકમાં છે, તે

ચન્દ્ર ચલે, મેરુ ચલે, ચલે જગત વ્યવહાર

પેં દૃઢ શ્રી હરિચન્દ્રકો ચલે ન સત્ય વિચાર.

એ બનારસના પ્રખ્યાત લેખક હરિશ્ચન્દ્રના વચનની જોડે અદ્ભુત રીતે મળતું આવે છે. હરિશ્ચન્દ્રની આધુનિકતા વિચારતાં આ ઉપરથી અનુમાન શું કરવું તે કહેવાની જરૂર નથી. પછી આ બંનેને માટે કોઈ આધારભૂત મૂળ વચન પ્રાચીન સાહિત્યમાં હોય

* “ ગુજરાતી ” ના નીચેના અંકો જુવો:—

તા. ૬ ફી નોવેમ્બર ૧૮૯૨

તા. ૨૭ મી નોવેમ્બર ૧૮૯૨

તા. ૨૨ મી જાન્યુઆરી ૧૮૯૩

તા. ૧૨ મી ફેબ્રુઆરી ૧૮૯૩

તા. ૨૬ મી માર્ચ ૧૮૯૩

‡ રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પૃષ્ઠ ૧૧૩ (જોશીબુઆનું વચન).

તો જુદી વાત. પરંતુ હરિશ્ચન્દ્રનું પ્રસ્તુત વચન કેઈ સાલનું છે તે જાણ્યા વિના નિશ્ચિત અનુમાન કશું થાય નહિં.

અને છેવટે, પ્રેમાનન્દે આ આખ્યાન રચવા માટે “ પ્રાકૃત પ્રભાકર ” નો આધાર લીધાછે એ સૂત્રધારના મુખના વચન વિશે રા. ઇચ્છારામ કહેછે:—“ હેમાચાર્યે પ્રાકૃત પ્રભાકરમાં એ પ્રબન્ધ આખ્યાન સંબન્ધે શું લખ્યુંછે તે જાણવામાં આવે નહિં ત્યાં સધી આખ્યાન રચવાનું કવિને કેમ સૂઝ પડ્યું હોતો ખુલાસો થતો નથી. ”

‘ આખ્યાન ’ નામ માટે જ સૂત્રધારે તો પ્રમાણ બતાવ્યુંછે; પણ રા. ઇચ્છારામ તેથી વધારે અર્થ હેમાં જુલેછે તે તો સાધાર નથી. પરંતુ ‘ પ્રાકૃત પ્રભાકર ’ નામના અન્ય વિશે કેટલીક જિજ્ઞાસા રહેવાને કારણ છે, તે નોંધવું અસ્થાને નથી. સંસ્કૃત પ્રાકૃત અન્યોની પ્રસિદ્ધ થયેલી યાદીઓમાં એ નામ જડતું નથી. પરંતુ આ અન્ય કોઈ પણ ગૃહસ્થ પેદા કરી આપે તો કાર્મિક પ્રકાશ મળે એમ આશા રાખીશું ?

રા. ઇચ્છારામ તરફથી મહત્તે એક માહિતી મળીછે કે “ એક કાંકરે અનેક પક્ષી પડે ” એ અથવા એ અર્થનું કહેવત ઈ. સ. ૧૮૪૪ ના શુભારમાં સુરતના એક અંગ્રેજ મિશનરીના કોઈ પુસ્તકમાં (બાબાન્તરરૂપે) જોવામાં આવેલુંછે. આ વાત આ કહેવત ઉપરની મહારી ટીકાને બહુ મદદ કરે હોવી જણાયછે.

થોડા વખત ઉપર મહારા સાંભળવામાં આવ્યું કે—પ્રેમાનન્દ અને વક્ષભનાં બીજાં ન છપાયલાં કાવ્ય નાટક ચંપૂ વગેરેનાં નામની એક યાદી રા. હરગોવિન્દદાસ દ્વારકાદાસ તરફની ૧૮૯૪ ના અરસામાંની ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીમાંથી નીકળીછે. આ યાદી પ્રકાશમાં આવ્યા પહેલાં કશું કહેવું ઉપયોગનું નથી. પરંતુ એટલું તો કહી સકાશે કે એ યાદી માટે સંતોષકારક આધાર અને પ્રમાણની અપેક્ષા ઊભી જ રહેશે; માત્ર આ રીતની યાદીથી કશો નિર્ણય થઈ શકે નહિં.

આ મહારા નિબન્ધમાં નાટક અને રંગભૂમિના ઇતિહાસને સંબન્ધે ચર્ચા પ્રસંગવશાત્ કરીછે હેમાં બે વાતો ઉમેરવા લાયક છે:—

(૧) અજમેરમાં શિલાલેખમાં કોતરેલાં બે નાટકો—લલિતવિગ્રહરાજ અને હર-કલિરાજ નામનાં—છે, તે વિ. સં. ૧૨૧૦ માં રચાયલાંછે.

(૨) જાલોરમાંના એક શિલાલેખમાં સંવત્ ૧૨૬૮ માં નવા બંધાયેલા પ્રેક્ષામઘ્ય-મંદપ ઉપર સૂતાનો કળસ ચઢાવ્યાની વાત નોંધાઈછે.

આ ઉપરથી પ્રેમાનન્દનાં નાટકને અંગે મહેં કરેલી દલીલને બાધ આવે એમ નથી.

સં. ૧૨૧૦ વાળાં નાટક સંસ્કૃતમાં છે, તેમ જ પ્રિમાનન્દથી ૫૦૦ વર્ષ પૂર્વનાં છે, એટલે ગુજરાતીમાં નાટકસાહિત્ય નહોતું એ મતને કશો ક્ષોભ પડે એમ નથી. તેમ જ, પ્રેક્ષા-મધ્યમંદપ નો અર્થ આધુનિક પ્રકારની રંગભૂમિ એમ કહેવાને પણ આધાર નથી. પ્રાચીન કાળમાં પૌરાણિક આખ્યાનો વગેરે બજવાતાં, હેવા ખેલતું સ્થાન એ હોવાનો સંભવ વિશેષ છે. રા. કેવદત્ત ભાંડારકર પણ હાવા જ અનુમાન ઉપર આવે છે એમ હેમલુ મ્હને પત્રદ્વારા જણાવ્યું છે.

અન્તે આ નાટકો વિશેની મહારી સખળ અશ્રદ્ધા દર્શાવવામાં મ્હેં જે જોખમ ખેડ્યું છે અને જે સ્થિતિમાં હું પોતાની કૃતિથી આગ્યોહું તે વિશે જાન રૂઢાઈ મિલના શબ્દો ઉતારીને આ પ્રસ્તાવના સમાપ્ત કરું છું :—

“ In every respect the burthen is hard on those who attack an almost universal opinion. They must be very fortunate as well as universally capable if they obtain a hearing at all. They have more difficulty in obtaining a trial, than any other litigants have in getting a verdict. If they do extort a hearing, they are subjected to a set of logical requirements totally different from those exacted from other people. In all other cases the burthen of proof is supposed to lie with the affirmative.

* * * * * If there is a difference of opinion about the reality of any alleged historical event, in which the feelings of men in general are not much interested, as the Siege of Troy for example, those who maintain that the event took place are expected to produce their proofs, before those who take the other side can be required to say anything, and at no time are these required to do more than show that the evidence produced by the others is of no value. * * * *

* * * * *

These would be thought good pleas in any case; but they will not be thought so in this instance. Before I could hope to make any impression, I should be expected not only to answer all that has ever been said by those who take the other side of the question, but to imagine all that could be said by them—to find them in reasons, as well as answer all I find; and besides refuting all argument for the affirmative, I shall be called upon for invincible positive arguments to prove a negative. And even

if I could do all this, and leave the opposite party with a host of unanswered arguments against them, and not a single unfuted one on their side, I should be thought to have done little; for a cause supported on the one hand by universal usage, and on the other by so great a preponderance of popular sentiment, is supposed to have a presumption in its favor, superior to any conviction which an appeal to reason has power to produce in any intellects but those of a high class. ”

(“ The Subjection of Women ” Chap. I para 3).

છતાં આટલી પ્રાર્થના સુઝ વિદ્વાનો આગળ છે કે આ નિબંધ વાંચ્યા પછી આ વિષય-માં કોઈનો પણ મત ફરે એમ પરિણામ થાય, તેા પ્રસિદ્ધ રીતે ગુર્જર પ્રજા આગળ તે વાત મૂકવાની કૃપા કરવી. એમ કરવામાં ગર્ભિત સ્ત્રીકાર થશે ખરો કે આટલો વખત આપણે છેતરાયા હતા; અને “ હું છેતરાયો ” એમ કબૂલ કરતાં મનુષ્ય માત્રને સંક્રાંત્ય ઉત્પન્ન થાય એ સ્વાભાવિક છે. પરંતુ આ પ્રસંગે ખોટા આત્મગૌરવનો આદર અનિષ્ટ છે; ગુર્જર ભાષા તરફનું કર્તવ્ય અને ન્યાયવૃત્તિ એ વસ્તુઓ તે કરતાં વધારે પૂજ્ય છે.

રત્નાગિરિ જિલ્લો
તા. ૧૨ મી એપ્રિલ ૧૯૧૦ }

નરાસંહરાવ ભોળાનાથ.

કવિ પ્રેમાનન્દનાં નાટકો.

આ રસિક કવિએ નાટકો લખ્યાં છે એ વાત આજથી ૨૦ વર્ષ પહેલાં કદી પ્રકાશમાં આવી નહોતી. ઈ. સ. ૧૮૯૧-૯૨ માં ‘રોષદર્શિકાસત્યભાષ્યાન’ અને ‘પાંચાલીપ્રસાના-ખ્યાન’ એ બે નાટકો ‘પ્રાચીન કાવ્યમાળા’ના પ્રકાશકોએ ગુજરાતી સાહિત્યરસિકો આગળ નિવેદન કર્યાં, અને તે વખતે પ્રથમ આ નવીન વાત પ્રસિદ્ધિમાં આવી. ચન્દ્રને ચન્દનલેપથી ઘોળો કરવાની જરૂર નથી પડતી; તથાપિ કવિ પ્રેમાનન્દની અમર કીર્તિને આ નાટકોની પ્રસિદ્ધિ પછી વિશેષ ઉજ્જવલતા મળી, અને સર્વત્ર એ કવિ નાટકકાર તરીકે નવીન સ્વરૂપે ઓળખાઈ સાક્ષર વર્ગમાં વિશેષ જાગૃતિ ઉત્પન્ન થઈ. આજ સૂધીમાં એ નાટકોએ પ્રેમાનન્દ વિશે ભક્તિ એટલી વધારી છે કે પ્રસંગે પ્રસંગે હેનાં સ્તુતિગાનો સંભળાયાં છે; હેમાંથી ખાસ ગુર્જરગિરાની સ્તુતિના શ્લોકો એ નાટકના અન્તિમ પ્રાર્થનાવાળા તો સર્વ ગુર્જર ભક્તોના મોહન-મન્ત્રરૂપ થઈ ગયા છે.

હાની સ્થિતિમાં કોઈ આવીને કહેશે કે એ નાટકો પ્રેમાનન્દની કૃતિ ન હોય, બધા આપણે છેતારાયા છિયે, તો એમ કહેનારને જગત્ તરફથી કે’વો સત્કાર મળશે તે કદપ-નામાં સહજ આવે એમ છે. રાજગાદી ઉપર વર્ષો સૂધી રાજ્ય કરનાર ગાદીપતિને વિશે કોઈ એકાએક કહેવા નીકળે કે એ રાજવંશી નથી, કોઈ બીજાનો પુત્ર ગુપ્ત રીતે આણીને મૂકેલો છે,—તો તે માણસના કે’વા હાલ થવાના? કાંઈક હાવી સ્થિતિ આ નાટકો વિશે આ પ્રકાર-નો આક્ષેપ કરનારની યાય તો આશ્ચર્ય નહિં. જનમંડળ બહુ ભક્તિથી જે મૂર્તિની પૂજા કરતું હોય તેને વિશે ‘આ દેવ ન્હોત, માટીનું પૂતળું છે’ એમ કહેનાર નાસ્તિકોના શિરો-મણિ તરીકે નિન્દારો.

સાહિત્યના ક્ષેત્રમાં હાવી જ કાંઈક નાસ્તિકતાનું જોખમ ખેડવાને આજ હું તત્પર થયો છું; એ ધૃષ્ટતા માટે સુઘ સાક્ષરોને એટલી જ વિનંતિ છે કે આ લેખને છેવટ સૂધી જોતા સૂધી એકદમ મ્હને અપરાધી નહિં ડરાવે. Heretics—નાસ્તિકો—ને જે જૂના જમાનામાં, યુરોપમાં ખાસ, શાસન થતાં તેવા દેહાન્તદંડનો ભય તો હાલ ધર્મ સંભન્ધી નાસ્તિકતામાં પણ આ વીસમા સૈકામાં નથી. વિજ્ઞાન વિષયના મતને લીધે ગેલિલિયોને ખમવું પડેલું તેવું પણ હવે ખમવાનો કાળ નથી. તોપણ આ સાહિત્યવિષયમાં નાસ્તિક વૃત્તિ માટે યશઃશરીરને ખમવાનો ભય છે,—છતાં એ જોખમ ખેડું છું. પરંતુ સુઘ વિદ્વાનોની ઉદ્ધાર આયવૃત્તિ ઉપરની શ્રદ્ધા આજ મ્હને ધૈર્ય આપે છે.

પ્રથમ એ કહેવું જોઈએ કે આ નાટકો પ્રેમાનન્દની કૃતિ નથી—એમ સ્પષ્ટ સિદ્ધાન્ત કરવાને હું તત્પર થયો નથી. માત્ર એ નાટકોના ઉત્પાદક પ્રેમાનન્દ કવિ હશે કે કેમ તે પ્રશ્ન

તરફ હું સંશય-અશ્રદ્ધા—ની દૃષ્ટિથી જોઉં છું. (આ વૃત્તિમાં અને કેવળ નાસ્તિક વૃત્તિમાં અન્તર ધણું છે તે બૂલવાનું નથી. આ અશ્રદ્ધા મહારા અજ્ઞાનનું પરિણામ હશે. પરંતુ મહારા અભિ-પ્રાયની સ્વતન્ત્રતા છીનવી લેવાનો હક તો આ જમાનામાં કોઇ નહિ કરે એમ કહું તો પ્રગલ્ભ વચન બોલું છું એમ નહિ મનાય એમ આશા રાખું છું.) મહારી અશ્રદ્ધા માટેનાં કારણો સવિસ્તર બતાવવાના ઉદ્દેશથી આ લેખ આરમ્ભ્યો છે.

હું જાણું છું કે આજ મહારો માર્ગ વિષમ છે, ધણા કંટકથી ભરેલો છે. કેમકે માતૃભાષા-ના સાહિત્ય તરફ ભક્તિ ગુર્જરપ્રજામાં ફેલાઈ છે, અને તે ભક્તિના પૂરને જોસ આપવામાં આ નાટકોએ જે કાર્ય કર્યું છે, તે સ્થિતિનો વિચાર કરું છું,—એ ભક્તિને ક્ષોભ પમાડવાને હું તત્પર થયો છું તે સ્મરણમાં આણું છું,—તો મહારા સાહસને માટે મહેને પોતાને જ આશ્ચર્ય લાગે છે. જનમંડળની લાગણીઓ હમેશાં ન્યાયપુરઃસર તર્કપદ્ધતિથી નથી બંધાતી; એ લાગણીઓ દૃઢરૂપ પામ્યા પછી તેમની સ્થાને જવાનું કામ ધણું વિકટ છે. એ લાગણીઓને ક્ષોભ આપવો, હેવી લાગણીથી બંધાઈ ગયેલા મતના દઢાગ્રહને શિથિલ પણ કરવાની આશા રાખવી; એ બહુ વિકટ કામ છે. આ સમયનું વાતાવરણ પ્રેમાનન્દમય છે; હેમનાં નાટકો તે હેમની જ કૃતિ છે એ ભાન વાતાવરણમાં ભર્યું છે તેની વચમાં રહીને એ વ્યાપકતત્ત્વનો લોપ કરવો વિષમ છે. સંગીતવેત્તાઓ જાણે છે તેમ અમૂક રાગ ગવાઈ હેના વાતાવરણની છાયામાં રહીને બીજો રાગ ગાવો કઠણ પડે છે. મહારી સ્થિતિ અત્યારે કાંઈક હેવી છે.

આમ છતાં હું વગર સંકોચે આજ મહારો આ “ નાસ્તિક ”તાનો વાવટો ખુલ્લો કરવાની હિમ્મત ધરું છું હેનું કારણ એક એ છે કે આ અશ્રદ્ધામાં હું એકલો નથી. કેટલાક મિત્રોએ એ પ્રકારની અશ્રદ્ધા ખાનગીમાં મહારી આગળ દર્શાવેલી છે. હેમાંથી કોઇ એકાદે મત ફેરવ્યો હશે,—પણ તે માટે પૂરું કારણો બતાવ્યાં નથી. પરંતુ મહારા આ સાહસને પ્રેરનારું આટલું અન્ય મતની સહાયતાનું બળ છે તેથી ધૈર્યને પુષ્ટિ મળે છે.

કોઇ કહેશે—આ નાટકો પ્રગટ થયાને આજ ૧૮ વર્ષ થઈ ગયાં અને હવે આજ ક્યાંથી જાગ્યા ? આ પ્રશ્નનો નમ્ર ઉત્તર એક તો એ છે કે આ વિષયને મુદતનો કાયદો લાગૂ હોય એમ જાણ્યું નથી. બીજું એ કે આ અશ્રદ્ધા મહારી આજની નથી. એ નાટકો ઈ. સ. ૧૮૯૩ માં મહેં વાંચ્યાં તે વખતથી જ એ અશ્રદ્ધાએ મહારા હૃદયમાં વાસ કર્યો હતો. ખાનગીમાં ધણા જણ આગળ તે અશ્રદ્ધા જણાવેલી પણ હતી; જાહેરમાં તેમ કરવાના પ્રસંગની અને અનુકૂળતાની વાટચ જોતો હતો; એ પ્રસંગ ચાર વર્ષ ઉપર આવ્યો હતો, ત્યારે માત્ર ઇશારો કરીને હું ચોંટ્યો હતો; કેમકે તે પ્રસંગ વધારે વિસ્તારને અનુકૂળ નહોતો. ઈ. સ. ૧૯૦૫ માં મહારા વિદ્વાન મિત્ર રા. કેશવલાલ શ્રુવે પ્રેમાનન્દ વિશે સંમર્થ નિબંધ અમદાવાદમાં વાંચ્યો હતો તે વખતે પ્રમુખસ્થાનેથી જે મર્યાદા સાચવીને બોલાય તે મર્યાદાની અંદર આ મહારી અશ્રદ્ધા બતાવી કારણો વિશે બહુ જ અદ્ય ઇશારો મહેં કર્યો હતો; અને અનુકૂળતાએ સવિસ્તર ચર્ચા કરવાનું વચન તે વખતે મહેં પ્રસિદ્ધ રીતે આપ્યું હતું. એ વચનનું આજ નિર્વહણ કરવાનો પ્રસંગ આવ્યો છે એમ ધારું છું.

આટલા ઉપોદ્ધાત પછી હવે આ કંટકપૂર્ણ વાદમાં ઊતરું છું, અને મ્હારી અશક્તિ માટે કારણો સાક્ષરજગત સમક્ષ મૂકવાની રજા લઉં છું. આરંભમાં એટલું કહી મૂકવું જોઈએ કે આ વિષયમાં કેટલીક શરૂકાઓ હું બતાવીશ, તે તે પ્રશ્નો વિશે કોઈ પણ રીતે નિશ્ચયાત્મક સિદ્ધાન્ત કરીને નહિ, પરંતુ તે દિશામાં વધારે અન્વેષણ કરવાની જરૂર છે એ નિશ્ચય કરવાના હેતુથી જ હું બતાવીશ. એ અન્વેષણ માટે પુરતો અવકાશ, સાધનો, અને સમવડ જે સાક્ષરોને વિશેષ હશે. હવે મનુ લક્ષ્ય ખેંચાઈ તેઓ એ માર્ગમાં અન્તઃકરણથી અને નિષ્પક્ષ બુદ્ધિથી પ્રયાસ કરશે તો આ કાંઈક તિમિરાટ્ટ વિષય ઉપર સારો પ્રકાશ પાડી સકશે, એમ આશા બ્યર્થ નહિ જાય.

ત્હારે હવે પરીક્ષા શરૂ કરિયે. આ પ્રશ્નની પરીક્ષા માટે બાહ્ય અને આંતર્યન્તર એમ બે પ્રકારનાં પ્રમાણોનો આશ્રય કરીશું. પ્રસ્તુત ગ્રંથોની અંદરનાં ખાસ વિશિષ્ટ અંગોથી—શબ્દ, રચના, પ્રયોગો, ઇત્યાદિથી—એ ગ્રંથ વિશે અનુમાન જેનાથી મળે તે આંતર્યન્તર પ્રમાણોને ખાછળથી જોવાનું રાખીશું; અને પ્રથમ તો એ સાહિત્યના ઇતિહાસ, એ ગ્રંથના સમયની સ્થિતિ, એ ગ્રંથ આપણી આગળ પ્રસિદ્ધિમાં આવવાને સંબંધે કેટલીક ખાસ હકીકત,— એ વગેરે સાથે સંબંધ રાખનારાં બાહ્ય પ્રમાણો જોઈશું. આમ કરવામાં કોક કોક પ્રસંગે બાહ્ય અને આંતર્યન્તર બંને પ્રદેશનો સામઠો સ્પર્શ કરનારાં પ્રમાણોનો પણ આશ્રય થશે. એ પ્રમાણો ઉભયસ્વરૂપી ગણીશું. આ પ્રમાણોની કસોટી વાપરવામાં નિરુપાયે કેટલીક સંભવકલ્પના કરવી પડશે તેથી આ નાટકોના પ્રકાશકોને માફ લગાડવાનું કારણ નથી. આ નાટકો પ્રેમાનન્દ કવિની કૃતિ નથી અથવા છે એમ માનવાને સબળ શરૂકાને સ્થાન મળે છે, એ પક્ષમાં અર્થાત્ એક વાત એ સમાય છે કે એ ગ્રંથો કોઈના બનાવટી છે, અને તે બનાવટી રચના પ્રેમાનન્દની કરીને આ પ્રકાશક ગૃહસ્થોને કોઈ માણસે બૂલાવામાં નાંખ્યા છે. કલ્પના તરીકે આમ લેઈને ચાલ્યા વિના છૂટકો જ નથી. પ્રકાશકોના પ્રમાણિકપણા ઉપર કોઈ રીતનો આક્ષેપ હિંદિ નથી; અને જગતમાં છેતરાવું એ આશ્ચર્યની વાત નથી; હેમાં હમેશાં બુદ્ધિની ઊનતા આવતી નથી. આ કારણથી આ બાબતમાં આટલો ખુલાસો આપી અને પ્રકાશકોની ક્ષમા માગી હવે આગળ ચાલીશું.

બાહ્ય પ્રમાણો.

(૧)

પ્રથમ વાત એ છે કે આટલો સમય આ નાટકો કેવળ અન્ધકારમાં કેમ રહ્યાં? પ્રેમાનન્દનાં બીજાં આખ્યાનો વગેરે જેમ લોકમાં સર્વવિદિત છે તેમ આ નાટકો કેમ આજ સુધી ન્હોતાં? લોકસંઘની બુદ્ધિમયોદ્ધાથી બહુ ઊંચી કક્ષામાં આ નાટકોની ભાષા, શૈલી, કે રચના છે એમ પણ નથી. અતિ પાંડિત્યવાળા અને સાહિત્ય વિષયને ચર્ચનારા ગ્રંથ વખતે લોકવિદિત ના હોય તે સંભવે; આ નાટકો સંબંધે તે સ્થિતિ નથી. 'દ્રૌપદીહરણ'માં

કવિચરિત્રમાં પૃ. ૧૧-૧૨ એ પ્રકાશકોએ પ્રેમાનંદના ગ્રન્થોની યાદી-નમંદાશંકરે તથા નવ-લરામે બતાવેલી, તેમજ પોતે પ્રાપ્ત કરેલા ગ્રન્થોની યાદી-આપી છે. હેમાં નાટકોનું નામ કે ઇશારો પણ નથી; નાટકો રમ્યાં હતાં એમ પણ ઉલ્લેખ નથી. આ સં. ૧૯૪૫ ની વાત. અને તે પછી બે વર્ષે જ સં. ૧૯૪૭-૪૮ માં તે બે નાટકો (‘રોષદર્શિકાસત્યભામાખ્યાન’ અને ‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’) એકાએક પ્રકાશમાં આવ્યાં. હામાં અન્તર્ગત અસંભવ મ્હોટો નથી. પરંતુ આ નાટકોની શૈલી વગેરેને લીધે લોકપ્રિયતા અને લોકવિદિતતાનો સંભવ વિચારતાં આ વિશે જરાક આશ્ચર્ય ઉત્પન્ન થાય ખરું. હેવો કાણુ સમર્થ લેખક હોય કે બે વર્ષની અંદર આ નાટકો બનાવટી ભામાં કરી સક્યો હોય ? માટે બનાવટની વિરુદ્ધ આ વાત જશે-એમ ક્ષણભર લાગશે. પરંતુ બનાવટની અને છેતરામણીની કલ્પના લઈને જમ્હારે ચાલવાનું જ છે, તે પછી આ પૂર્વપક્ષનો ઉત્તર સરલ જ છે;-જે માણુસ બનાવટ કરી છેતરવાનું કાર્ય આદરે તે એટલી સાવચેતી સ્વાભાવિક રીતે રાખે જ કે ધણા વખતથી બનાવી મૂકેલી રચના ધીમે ધીમે અનુકૂળ વખતે આગળ કરે. માટે બે વર્ષની અંદર જ આ બનાવટ થઈ એમ માનવાને કારણુ જ નથી.

વળી એમ હોય કે પ્રેમાનંદે આ નાટકો લખ્યાં તે આરમ્ભકાળમાં લખેલાં અને જનસંધને અનુચિત હોવાથી તે પડતાં રહી અન્ધકારમાં રહ્યાં, અને પછીનાં હાલમાં લખેલાં બીજાં આખ્યાનો જનમંડળમાં જીવતાં રહ્યાં,-તોપણ જુદી વાત. પરંતુ પ્રકાશકો કહે છે તેમ આ નાટકો ૨૦૦ વર્ષ ઉપર એટલે, સં. ૧૯૪૭-૪૮ માં ગ્રન્થવિવેચન લખ્યું છે તેથી સં. ૧૭૪૭ માં ‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ લખ્યું એમ થાય છે; અને ‘નળાખ્યાન’ એ કવિએ સં. ૧૭૪૨ માં પૂરું કર્યું છે. * અર્થાત્ ‘નળાખ્યાન’ પછી પાંચ વર્ષે આ નાટક લખાયું; છતાં આમ ગુપ્ત રહ્યું. આ જરાક વિચિત્ર લાગે છે.

વળી પ્રેમાનંદે ૧૧ નાટકો રમ્યાં છે “એમ સાંભળિયે છિયે”-એમ પ્રકાશકો આપણને કહે છે. (‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. ૧); અને એમ પણ એઓ કહે-છે કે હેમાંથી બે નાટકો પ્રાપ્ત થયાં છે. (‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’, ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. ૩૫). આમ ૧૧ માંથી બે જ પ્રાપ્ત થયાં, (અને ‘તપત્યાખ્યાન’ પાછળથી મળ્યું તે મળીને ત્રણ જ), અને બીજાં હજી લભ્ય નથી એ આશ્ચર્યજનક છે. સંભવ તો એમ જ છે કે ત્રણ મળ્યાં તો બધાંએ મળવાં જોઈતાં હતાં. બે વર્ષ પહેલાં એક પણ નાટકની ખબર નહોતી અને આમ એકાએક ખબર મળી એ અદ્ભુત વાત ! બનાવટ અને છેતરામણીની કલ્પના સ્વીકારતાં આ સ્થિતિનો ખુલાસો સહજ મળી સકશે.‡

* ‘દ્રૌપદીહરણ’માં કવિચરિત્ર, પૃ. ૧૦ જુલો.

‡ રા. કેશવલાલ પણ આમ પ્રેમાનંદનાં નાટકોની બહુ સંખ્યા માનતા જણાય છે. “કાલિદાસ, લવભૂતિ, વિશાખદત્ત, હર્ષદેવ, શૂદ્રક, અને નારાયણ મળી જેટલાં નાટકો લખ્યાં છે તેટલાં પ્રેમાનંદે એકલે લખ્યાં”-એમ એઓ ગણાવે છે. (‘પ્રેમાનંદ’ વિશેનો નિબંધ, પૃષ્ઠ ૨૧.) પરંતુ હેમાંથી “ત્રણ જ * * * મુદ્રાંકિત થવા પામ્યાં છે,”-એમ આ વચન સાથે જ એઓ કહે છે તે ઉપરથી બાકીનાં નાટકોના હસ્તલેખ તો પેદા થયા છે એમ

આ નાટકો ‘નળાખ્યાન’—ઇત્યાદિ કાવ્યોની પેઠે જાણીતાં ન્હોતાં તે ઉપરથી સંભવની નજરે જોવું વાજબી નથી એમ દર્શાવવાને રા. કેશવલાલ ક્રુવ કહે છે :—

“જો લોકમાં અમુક કાવ્ય જાણીતું ન થયું માટે તે ચોક્કસ કવિની કલમથી લખાયેલું ન હોય, હેવી બ્યાપ્તિ બાંધી બેસીયે તો ગુજરાતીમાં ‘કાદમ્બરી’ રચવાનું માન લાલણ્ય ખોઈ બેસશે, ‘ગોવિન્દગમન’ અને ‘સુરતસંગ્રામ’ રચાતું યશોધન નરસિંહ મહેતાનું દૂંટાઈ જશે, અને સામળની પણ કીર્તિ કેટલીક દૂંટાઈ જવાનો પ્રસંગ આવશે.”

(‘પ્રેમાનન્દ’ વિશેનો નિબંધ, પૃ. ૨૩)

આ વિશે એટલું જ કહેવું બસ છે કે રા. કેશવલાલ ધારે છે તેમ ઉપર પ્રમાણેની બ્યાપ્તિ બાંધી બેસવાની વાત જ નથી. માત્ર સંભવાસંભવની તુલના કરવાનો પ્રસંગ છે, અને અમુક સંભવને પોષક બીજ હકીકતો મળે તો તે સંભવ વધારે બળવાળો—એ માર્ગ જ હાવી બાબતમાં આદરી સકાય. તો આ નાટકોની બાબતમાં હકીકત શી છે? લાલણ્યની ‘કાદમ્બરી’ વગેરે ગ્રંથોની વિશ્વસનીય પ્રતો જગતની પરીક્ષા માટે જેમ પ્રકાશમાં છે તેમ આ નાટકોની પ્રતો છે? તેમ જ જ્ઞાત ઉપરથી અજ્ઞાતની પરીક્ષા કરી સકાય તે ધોરણે, પ્રેમાનન્દની જ્ઞાતકૃતિઓમાં અને આ અજ્ઞાત નાટકોમાં અન્તર્ગત ભેદ શૈલી વગેરેના હેવા છે કે સંશયના પક્ષને ટેકો મળે. એ ભેદ માટે સમાધાનકારક ખુલાસો મળતો હોય તો જીદી વાત. તેમ નથી તે આબ્યન્તર પ્રમાણોની ચર્ચા વખત બતાવાશે. એકાદ દૃષ્ટાન્ત આપ્યાથી સ્પષ્ટતા થશે. કોઇ મનુષ્યના હાથનો જૂનો કાગળ છે કરીને ઉપસ્થિત થયો હોય, અને હેના જાણીતા અક્ષરો જેવા અક્ષર હેમાં ના હોય, તેમ તે ફરકનું સમાધાન વાજબી રીત્યનું મળતું ના હોય, તો સ્વાભાવિક રીતે સંશય મુકાય કે આટલાં વર્ષો સુધી આ કાગળ ન્હોતો ને આજ ક્યાંથી નીકળ્યો? અથવા તો અશોકના સમયનો ગ્રંથ છાપખાનામાં છાપેલો જડયો છે એમ કોઇ કહે તો અશ્રદ્ધાને આધાર મળે અને લખેલા માટે તેમ કારણ ઉત્પન્ન ના થાય. લાલણ્ય વગેરેની અન્યકૃતિઓ અને ‘કાદમ્બરી’ વગેરે નવા જણાયલા ગ્રંથો વચ્ચે શૈલીનો ભેદ આ પ્રેમાનન્દના ગ્રંથોને સંબંધે છે ત્હેવો નથી તે પણ એક ગણનામાં લેવાની વાત છે.

(૨)

આ નાટકો લોકપ્રિય થયાં હોવાનો અન્તર્ગત સંભવ છે,—પ્રેમાનન્દનાં લખેલાં હોય તો હેમના જ સમયમાં હેની લોકપ્રિયતા પૂર્ણ રીતે થઈ હોય. તેમ છતાં આ નાટકોની એક કરતાં વધારે પ્રત મળી નથી સકી એ આશ્ચર્યની વાત છે. પ્રેમાનન્દનાં બીજાં કાવ્યોની અનેક પ્રતો મળે છે, એ વાતથી આ આશ્ચર્ય દિગ્વિશ્ય થાય છે. ‘પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન’ પૃ. ૪૧-૪૨ એ એક શ્લોકની ટીકામાં લખ્યું છે :—“ચોથી લંડીનો તેરમો અક્ષર અસલ લખેલી પ્રતમાં

આશય હશે કે કેમ તે સમજાતું નથી. સ્પષ્ટતાથી એ બોલ્યા નથી અને રા. હરગોવિન્દાસનું વચન તો લગભગ સ્પષ્ટ જ છે, એટલે ત્રણ સિવાય વધારે જડયાં નથી એ અનુમાન જ આપણને સાધાર લાગશે.

છોકાઈ અગેલોછે તેથી ખરાબર એસતો નથી.” આ ઉપરથી જણાયછે કે એકથી બીજી પ્રત સરખાવવા માટે પણ મળી નથી. પ્રેમાનન્દનાં પુસ્તકોની પ્રસિદ્ધિ થવા સાડું એક શ્રીમંત ગૃહસ્થ-પ્રેમાનન્દના મિત્ર વર્ગમાંનો-પોતાને ખરચે કવિના અન્યોની નકલો કરાવી વહેંચતો. (દ્રૌપદી-હરણ, કવિચરિત્ર, પૃ. ૧૬). છતાં આમ નાટકોની એક જ પ્રત હોય એ આશ્ચર્યની વાત છે.

મૂળમાં આ એક પ્રત પણ ઘણી મુશ્કેલીથી મળી જણાયછે. જે બાઈ કનેથી આ પ્રકાશકોને અન્યોના હસ્તલેખો મળ્યાછે તે કેટલી ગૂઢતા સાથે આ પુસ્તકો જેવા દેતી વગેરે હકીકત વાંચિયે છિયે તો સંશયને કાંઈક પ્રવેશ મળેછે. x નાટકો પણ ‘દ્રૌપદીહરણ’ ની પેઠે આ બાઈ કનેથી મળ્યાં એમ ધારીને આપણે ચાલવાનું છે. ક્યાંથી મળ્યાં તે પ્રકાશકોએ સ્પષ્ટ કહેલું નથી. અલબત્ત, આપણા લોકો હસ્તલેખો ખીજીને ધીરવા માટે ઘણા અનિચ્છુ હોયછે, એ જાણીતી વાત છે. તથાપિ આ બાઈની હકીકત અને આ બાબતમાં વર્તણૂક કાંઈક વિલક્ષણ લાગેછે. પ્રેમાનન્દના કુટુમ્બ જોડે બહુ નિકટ સંબંધ બતાવવા એ બાઈ હેવો દાવો કરે છે કે પ્રેમાનન્દપુત્ર વલ્લભ તે એ બાઈના બાપનો ઇષ્ટ મિત્ર હતો. (દ્રૌપદીહરણ, અન્યવિવેચન, પૃ. ૨.) હવે વલ્લભનો જન્મ પ્રેમાનન્દની ઉમરની ત્રીશીના સમયમાં થયો હતો. એટલે ૩૦ થી ૩૯ ની ઉમરમાંથી ૩૬ વર્ષની વયે પ્રેમાનન્દને વલ્લભ પુત્ર થયો ગણિયે તો (પ્રેમાનન્દનો જન્મ+ સંવત ૧૭૧૪ માં તેથી) વલ્લભનો જન્મ સં. ૧૭૫૦ માં ગણાય. (પ્રેમાનન્દના જન્મની સાલ મોડામાં મોડી લખને આ ગણતરી શરૂ કરુંછું.) હવે આ બાઈની ઉમર સં. ૧૮૪૫ માં ૫૬-૬૦ ની પ્રકાશકોએ કહીછે. (દ્રૌપદીહરણ, અન્યવિવેચન, પૃ. ૨) તો પૂરી ૬૦ વર્ષની ગણિયે; એટલે બાઈનો જન્મ સં. ૧૮૮૫ માં. તે વખતે હેના બાપની ઉમર ૬૦ હશે એમ ધારો* તો એ બાઈના બાપનો જન્મ સં. ૧૮૨૫ માં સંભવે; જે વખતે વલ્લભની ઉમર ૭૫ વર્ષની હોય; એટલે ૭૫ વર્ષના ડોસા વલ્લભનો ઇષ્ટ મિત્ર

x દ્રૌપદીહરણ, અન્યવિવેચન, પૃ. ૨.

+ પ્રેમાનન્દનું મરણ સં. ૧૭૯૦ માં, જન્મ સં. ૧૭૧૪ ના સુમારમાં. (દ્રૌપદીહરણ, કવિચરિત્ર, પૃ. ૧૮, તથા ૨). પ્રેમાનન્દનું ચરિત્ર લખનાર ડાહ્યાભાઈ પંડિતે પ્રેમાનન્દનો જન્મ સં. ૧૬૯૨ માં આપ્યોછે, અને એ વધારે સંભવિત છે એમ પ્રકાશકો બતાવે છે. (દ્રૌપદીહરણ, અન્યવિવેચન, પૃ. ૨-૩). તે સાલ લેતાં તો વલ્લભનો જન્મ સં. ૧૭૨૮ માં આવશે; અને તો તો એ બાઈના બાપના જન્મ વખત વલ્લભ ૯૭ વર્ષનો એમ થાય! અથવા તો વલ્લભની સાથે બાઈનો બાપ જન્મ્યો ગણિયે તો પોતાની ૧૫૭ વર્ષની ઉમરે એ બાઈના બાપને પુત્રી ઉત્પન્ન થઈ એમ થાય! વલ્લભથી ૨૦ વર્ષે ન્હાનો ગણતાં ૧૩૭ વર્ષની ઉમરે હેને છોકરી થઈ! રા. કેશવલાલ પ્રેમાનન્દનો જન્મ સં. ૧૬૯૫ માં અને વલ્લભનો જન્મ સં. ૧૭૧૫ માં ગણેછે. (‘પ્રેમાનન્દ’ પૃષ્ઠ ૭-૮). તે રીતે જોઈશું તો તો વળી એ બાઈના જન્મ વખત બાઈનો બાપ ૧૭૦ વર્ષની ઉમરનો થશે;-(વલ્લભનો સમવયસ્ક હેને ગણિયે તો).

* બાઈના બાપની ૪૦ વર્ષની ઉમરે છોકરી થઈ ગણીશું તો બાપનો જન્મ સં. ૧૮૪૫ માં, તે વખત વલ્લભ ૯૫ વર્ષનો! વલ્લભનો જન્મ સં. ૧૭૨૮ માં લેતાં, તે વખત વલ્લભ ૧૧૭ વર્ષનો!

પાંચણામાં જૂલતો, અને ગોળધૂથી ગળતો ! મિત્રતા થઈ સકે એ ઉમર ૨૦ની ગણાયે, તો બાઈનો આપ ૨૦ વર્ષનો ત્યારે વલ્લભ ઇષ્ટમિત્ર ૫૫ વર્ષનો. હાલું મિત્રકળેકું કદી જાણ્યું નથી. હાલના જમાનામાં અસમાનવયના મિત્રો વખતે હોયછે, પરંતુ તે સમયની બાવનાઓ જોતાં આટલી અસમાનતા તો કેવળ અસંભવિત છે.

બીજી રીતે આની આ વાત દર્શાવિયે :—

વલ્લભનો જન્મ સં. ૧૭૫૦ માં; તો સાધારણ રીતે હેનો ઇષ્ટ મિત્ર હેની સરખી ઉમરનો ગણતાં, એ પણ ત્યારે જ જન્મેલો. અને બાઈનો જન્મ સં. ૧૮૮૫ માં; એટલે ૧૩૫ વર્ષની ઉમરે એ બાપને એ છોકરી જન્મી ! દીર્ઘાયુષ્ય અને આટલી ઉમરે પ્રજોત્પાદનશક્તિ આ અદ્ભુત જ ! વલ્લભથી ૨૦ વર્ષે મોડો એ બાઈનો બાપ જન્મ્યો ગણતાં પણ ૧૧૫ વર્ષની ઉમરે હેને છોકરી થઈ ! આ ઉપરથી કવિના કુદૃશ્ય જોડેના સંબંધનો આ બાઈનો દાવો નાસાખીત થાયછે, અને તેથી બીજી બાબતમાં પણ હેના ઉપર સંશયની નજર રહે તો નવાઈ નહિં. *Falsus in uno falsus in omnibus* એ નિયમનું તત્ત્વ આ પ્રસંગમાં લાગૂ પડી સકે.

(૩)

એક બીજી ન્હાની સરખી વાત છે. વલ્લભે ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ લખ્યુંછે તે ઉપરથી પૂર્વ પક્ષના લાભમાં એક સાધારણ જોરવાળો તર્ક થઈ સકે કે હેના પિતાએ ‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’ નાટક રચ્યું તે ઉપરથી પોતે ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ એમ અનુકરણ કરીને નામ લીધું હોય. § પરંતુ આ બહુ જ નયળા તન્તુ ઉપર લટકનારું અનુમાન છે. પ્રથમ તો ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ એ નાટક નથી પણ કાવ્ય છે. જે વલ્લભના જાણવામાં ‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’ આવેલું હોત તો પોતાનું ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ પણ તે ધોરણ ઉપર નાટક કરીને જ રચત. તેમ જ બીજો ઉત્તર એ છે કે ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ એ નામ વલ્લભના કાવ્યનું જોઈને જ આ નાટકોની બનાવટ કરનાર ગૂઢ કવિયે ‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’ નામ જાણીને જ પાડ્યું હોય, તો તે કાંઈ ઓછી સંભવિત વાત નથી.

પણ બીજી એક વાતમાં અભાવપક્ષનું પણ મહત્ત્વનું પ્રમાણ જડેછે. વલ્લભે ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ ના આરંભમાં ચંદ્ર અને પ્રેમાનન્દની સરખામણી કરીને પ્રેમાનન્દની કૃતિયોની સરસાઈ બતાવીછે, તે સ્થળે, કે બીજે કોઇ ઠેકાણે, પ્રેમાનંદે નાટકો રચ્યાં એમ કશુંયારે પણ નથી કયો, એ શું ? નાટકોની રચના અપૂર્વ હતી, જે હેમણે કર્યાં હતાં તો; અને તેથી એ વાત સરસાઈના ચિહ્નરૂપે વલ્લભ બતાવ્યા વિના રહેત જ નહિં. આ નાટકોના પ્રમાણમાં હાલ પણ એ પક્ષને સાચો માનનારા કોઇયે પણ બતાવ્યું નથી કે વલ્લભે (કે બીજા કોઇયે પણ આજ

§ આ રીતની કલ્પના રા. કેશવલાલ દલરૂપે કરતા જણાયછે. ‘પ્રેમાનન્દ’ના નિબંધને પૃષ્ઠ ૧૪ મે એઓ કહેછે કે વલ્લભે એ નામ એ ઉપરથી રાખ્યુંછે. આ દલ વચન માટે આધારની અપેક્ષા રહેછે.

સૂત્રીમાં) પ્રેમાનન્દનાં નાટકો વિશે સૂચના કરીછે. કોઇ કહેશે ‘નળાખ્યાન,’ ‘ઓખાહરણ,’ ઇત્યાદિક અનેક કાવ્યોનાં નામ પણ એ ઠેકાણે નથી આપ્યાં માટે ઉપરને ન્યાયે તો એ આખ્યાનો પણ પ્રેમાનન્દે કરેલાં નહિં એમ ઠરશે; બધાં કાવ્યો ગણ્યાવવાનો પ્રસંગ એ સ્થળે નથી, અંદાના ‘પૃથુરાજરાસા’ જોડે સરખામણી માટે જ પ્રસંગ હતો. હાનો ઉત્તર એ છે કે આ હમણાં કહેલા કારણથી જ ‘નળાખ્યાન’ વગેરેનું નામ ના દીધું તે બરાબર જ છે. પરંતુ વિશિષ્ટતાને લીધે ધ્યાન ખેંચનારી રચનાઓ તો સરસાર્થ બતાવવા માટે આગળ કર્યા વિના રહે નહિં— અને નાટકો હેવી વિશિષ્ટતાવાળી રચના જ ગણાય. અંદે પિંગળ રચ્યું તે વાતનો સ્પર્શ વધુને કર્યોછે; કેમકે પિંગળ એ વિશિષ્ટતાવાળી રચના મનાય. પ્રેમાનન્દે પિંગળ નથી રચ્યું તે માટે અંદે પિંગળ રચ્યું ત્હેમાં કવિત્વ શેનું?—એમ કરીને વધુને વડાઈ લીધીછે તે વાત જુદી છે. પણ પિંગળ કરતાં નાટકોની વિશિષ્ટતા ખાસ વધારે, તે વિશે મૈત્ર અતકર્થ છે.

તેજ રીતે પ્રેમાનન્દની કે વધુબની કદર હેમના કાળમાં ના જાણુવાથી ગુજર લોકો ઉપર રોષનાં વચન ‘કુન્તી પ્રસન્નાખ્યાન’માં વધુને કહ્યાંછે, ત્હેમાં પ્રેમાનન્દના છંદ, દુહા, પદ અને ચોપાઈની સરસાર્થ બતાવીછે, અને છંદમા અંદ કરતાં પદમાં સુરદાસ કરતાં, દુહામાં બિહારીદાસ કરતાં અને ચોપાઈમાં તુલસીદાસ કરતાં, એમ ચાર કવિ કરતાં પ્રેમાનન્દનું વિશેષ ગૌરવ સૂચવ્યું છે; * ત્હાં પણ પ્રેમાનન્દનાં નાટકોના ઇશારો સુદ્ધાં નથી કર્યો, એ ઉપરથી પણ ઉપર પ્રમાણે જ સકારણ તર્ક થઈ સકેછે.

(૪)

હવે એક પ્રથમ દર્શને દૂર સંબંધની પરંતુ સાહિત્યના ઇતિહાસનાં તત્ત્વોને આધારે મહત્ત્વની વાત છેકુધું. સાહિત્યની સ્વાભાવિક ઉત્પત્તિનું એક વિશેષ સ્વરૂપ એ છે કે નાટકોની ઉત્પત્તિ નાટકના અભિનયની સંસ્થાની અપેક્ષા રાખેછે; અભિનયની યોજનાઓની જે સમયમાં ઉત્પત્તિ જ ના હોય તે સમયમાં નાટકના અન્ય ઉત્પન્ન થયા સંભવતા નથી. રંગભૂમિના વિના નાટકનું સાહિત્ય ઉદ્ભવે નહિં. આ સામાન્ય નિયમનો ભંગ કવચિત્ જ નજરે પડશે; અને પડશે ત્હાં વિશેષ રીતનાં અન્ય કારણોનો કાંઈક પ્રવેશ થયેલો જણાશે. ઉદાહરણ તરીકે આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યમાં શાકુન્તલ નાટકનાં ભાષાન્તર આરમ્ભકાળમાં થયાં, અને ‘જયકુમારી વિજય નાટક’ જેવાં એક બે નવીન યોજનાનાં નાટક રચાયાં, તે સમયે રંગભૂમિની સંસ્થા, એ નાટકોને અનુકૂળ સંસ્થા તો, ગુજર પ્રજામાં ન્હોતી જ. આ અપવાદનું સમાધાન કાંઈક મળે એમ છે. શાકુન્તલ નાટક વગેરે તો કેવળ ભાષાન્તર જ હોવાથી ઉપરના તત્ત્વને બાધ આવી સકતો નથી. અને ‘જયકુમારી’ વગેરે ગણ્યતર નવીન નાટકોના રચ-

“ છંદ પ્રેમતણા ધણા, પદમાં તો શેની મણા;

દુહાને ચોપાઈ ધણી, સાખબંધ જોઇયે.

ચાર જણે જેહ કર્યું, એક જણે કર્યું આતો;

એવું નવ જુવે કોઇ, ખાંતે ખરું ખોઇયે. ”

(‘પ્રેમાનન્દ’ના નિબંધમાં પૃ. ૨૦ મે ૨૧. કેશવલાલે આ કવિત આપ્યું ઉતાર્યુંછે.)

નારની સંમક્ષ શુભરાતી નહિં પણ ઇતર (અગ્રેજી વગેરે) રંગભૂમિ નમૂના માટે હાજર હતી, અને હેના અનુકરણ રૂપ થનારી શુર્જર રંગભૂમિની કાંઈક પૂર્વાપેક્ષા કરીને જ એ નાટકો રચાયલાં. હવે પ્રેમાનન્દ કવિના સમયમાં રંગભૂમિની સંસ્થા હોવાનાં કાંઈ પણ પ્રમાણ નથી, એટલું જ નહિં પણ ન હોવાના સંભવ તરફ સખલતમ પ્રમાણ છે. ભવાઈ જેવી જૂની સંસ્થાએ પ્રેમાનન્દના મનમાં આ નાટકોની પ્રેરણા સ્ફુરાવી એમ તો કોઇ સુઝ માણસ ગંભીર-તાથી કહેશે નહિં. તો રંગભૂમિને અભાવે આ પ્રકારનાં, શાસ્ત્રીય રંગભૂમિને ઉચિત, નાટકો પ્રેમાનન્દ કવિએ રચ્યાં એ વિશે આ ધોરણથી સંશય ઉત્પન્ન થાય છે. એ ખરું કે પ્રેમાનન્દની આગળ પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકગ્રંથો, માત્ર નમૂના રૂપે, મોજૂદ હતા; અને તે ઉપરથી આ નાટકોની રચના પ્રેરાઈ હોય—એમ ક્ષણભર વિચાર આવશે. પરંતુ આ વિષયમાં સંભવા-સંભવની તુલના કરવાની છે; અને માત્ર નાટકગ્રંથના નમૂનાથી આમ નવીન નાટકરચના-રંગભૂમિની સંસ્થાના અસ્તિત્વ વિના જ—ઉત્પન્ન થાય એ સાહિત્ય અને અભિનયકલાની ઉત્ક્રાન્તિના સ્વરૂપની કેવળ વિરુદ્ધ જ છે.

એ ખરું કે મૂળ અભિનયની ઉત્પત્તિ માટે નાટકગ્રંથની પણ અપેક્ષા હોવી જોઈએ. પણ ઐતિહાસિક અન્વેષણથી જણાશે કે પ્રથમ દશામાં અભિનય માટે જે કાચી રચનાઓથી પ્રજ્ઞને સંતોષ થયેલો તે પછી અભિનયની સંસ્થા વિશેષ જમી ને ત્હેને માટે પાકા સ્વરૂપના નાટકગ્રંથોની રચના થયેલી. અને ઉત્પત્તિદશાના એ નિયમ પછી, પ્રગતિના કાળમાં તો, અભિ-નયની સંસ્થા હયાતીમાં હોઈ તે માટે જ નાટકગ્રંથોની ઉત્પત્તિ થાય છે. પછી અભિ-નેય નહિં હેવા નાટકગ્રંથો કોઇ કોઇ રચાય છે, તે જુદી વાત છે; અને તે અભિનેય ગ્રંથોની પછી ઉત્પન્ન થયા છે, પૂર્વે નહિં. અભિનય સંસ્થાએ તૈયાર કરેલું ખીયું તો પ્રથમ જ આવે, તે પછી હેમાં ઢાળવાના નાટક ગ્રંથ ઘડાય.

આ સંભવ પરીક્ષાને વળી વધારે બળ આપનારું ખીજું એક સ્વરૂપ છે. એ પૂર્ણ રીતે ખતાવવા માટે બીજી સાહિત્ય પરિપદ માટે લખેલા મહારા અભિનયકલાના પુસ્તકમાંથી ઉતારો જ આપું છું:—

“ એ તો સંશયગ્રસ્ત વાત નથી કે પ્રેમાનન્દના કાળમાં નાટકસાહિત્યનું વિશાળ પુન-રુજ્જીવન તો હોતું જ થયું. પ્રેમાનન્દની પૂર્વે કે પછી વિસ્તીર્ણ નાટકસાહિત્ય જોવામાં આવતું નથી. તો માત્ર પ્રેમાનન્દ થોડાંક નાટકો લખીને પછી અન્ધકારમાં ઝળુકેલી વીજળી લુપ્ત થઈ જાય—એ સાહિત્યના ઇતિહાસનાં તત્ત્વોને અનુરૂપ જણાતું નથી; જનસમાજના વિચારાદિકના ઇતિહાસનો સાહિત્ય જોડે જે સંબંધ ગૂઢરૂપનો છે તે વિચારતાં સંભવતું નથી. સાહિત્યનાં પુનરુજ્જીવન પ્રજ્જીવન જોડે અતિ અદ્યક્ષત સક્ષમતાનો સંબંધ રાખે છે; પ્રજ્જીવનનું પ્રતિ-બિમ્બ હેવાં પુનરુજ્જીવનમાં જણાય છે. આ તત્ત્વ જોતાં માત્ર એકાદ નાટકકાર ઉદ્ભવીને અટકી પડે, બીજા એ માર્ગ સ્વીકારનારા ના ઉદ્ભવે, એ સંભવિત નથી. સાહિત્યના કોઇ પણ પ્રદેશ—કવિતા, ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન, સર્વ કોઇ પ્રદેશ—એ જીવનનિયમને વશ છે. તેથી એક ગ્રંથકાર—યુગ આંકનાર ગ્રંથકાર—ઉત્પન્ન થવાની સાથે સાથે અનેક હેના અનુકારક, હેની ભાવનાથી પ્રેરિત ભાવનાવાળા, વગેરે લેખકોની રચનાઓ પ્રગટ થાય છે; અને એથી કરીને હેવા

સર્વ લેખ અને મુખ્ય લેખ પણ તે તે કાળની ભાવનાનું પ્રતિબિંબ બને છે. પ્રેમાનન્દનાં નાટક જે વાસ્તવિક હેનાં હોય તો હેના સમયમાં આ પ્રકારના કાલભાવનાના પ્રતિબિંબની, અર્થાત્ વિસ્તીર્ણ નાટક પુનરુજ્જીવનની, અપેક્ષા રખાય. પરંતુ તેમ તો જણાતું નથી. આ કારણુ પણ એ નાટકો તરફ સંશયનો કટાક્ષ નાંખવાની પ્રેરણા કરે એમ છે. આધુનિક ગુજરાતી નાટકોનો આરંભ થતાં સાહિત્યમાં એ યુગનિર્માણ થયું જણાય છે; સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તરો, પછી સ્વકૃત નાટકો, વગેરે પરંપરા ઉદ્ભવ પામી. એ ખરું કે હાલ નાટકોના શિષ્ટગ્રન્થ ગણતર જ છે. પરંતુ રંગભૂમિ ઉપર અનેક સારાં ખોટાં નાટકો બજવાય છે તે વસ્તુસ્થિતિ છે, તેથી નાટકસાહિત્યનો—એ નાટકો અસાર ગમે તો હોઈને પણ—પુનરુદ્ધવ આ પાછલાં ચાળીસ પચાસ વર્ષથી થયો ગણવાને બાધ આવે એમ નથી. પ્રેમાનન્દના કાળ વિશે એ રીતે કહી સકાય એમ નથી.”

પ્રેમાનન્દના સમય પૂર્વે ગુજરાતીમાં નાટકગ્રન્થો હતા એમ તો કોઈ કહીતું નથી જ. ‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ના ગ્રન્થવિવેચનમાં પણ આરંભવચન પ્રકાશકોનું એ જ છે:—

“પ્રાચીન કાવ્યમાળામાં નાટકનો આ પહેલો ગ્રન્થ છે. અને ગુજરાતી ભાષામાં પણ જૂના કવિની શૈલી પ્રમાણે રચાયેલો નાટકનો આ પહેલો જ ગ્રન્થ છે એમ કહીશું તો પણ ચાલશે.”

(પ્રેમાનન્દની શૈલી પ્રમાણે આ નાટકો છે કે કેમ તે તો આગળ ઉપર જોઈશું; પરંતુ પ્રેમાનન્દની કૃતિ તરીકે પ્રગટ થયેલો છે એ વાત ખરી.)

અર્થાત્ પ્રેમાનન્દની પૂર્વે નાટકગ્રન્થ બાબત શૂન્યતા, અને હેના સમય પછી પણ શૂન્યતા;—આ સ્થિતિ અનૈતિહાસિક છે.

“રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન”ની પ્રસ્તાવના ઉપરથી જણાય છે કે આ નાટક ગુજરાતીમાં નવીન જ હતું; ગ્રન્થ તરીકે તેમ જ બજવા માટે પણ. અર્થાત્ એ નાટક પહેલાં નાટકગ્રન્થ પણ નહોતા તેમ રંગભૂમિ પણ નહોતી. જે રંગભૂમિ હોય તો તો નાટક હોવું જ જોઈએ—માટે રંગભૂમિ જ નહોતી એમ ફલિત થાય. આ નાટકને સાચું સ્વીકારતાં પણ આ અનુમાન ફળે. પરંતુ ખરું માનવા વિરુદ્ધ પ્રમાણો છે એટલે આ પ્રશ્ન જ ઉત્પન્ન થતો નથી.

ત્યારે નાટકગ્રન્થ અને રંગભૂમિના આ સંબંધની કસોટીથી પણ આ નાટકો વિશે સંશય અને અશ્વકાને પુષ્ટિ મળે છે. રા. કેશવલાલ ધ્રુવે બતાવ્યું છે કે ‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’માં હલકો સ્ત્રીકલહ કૃષ્ણના અન્તઃપુરમાં ફકિમણી અને સત્યભામાની વચ્ચે વર્ણવ્યો છે તે સામાન્ય વર્ણના મનનું રંજન કરવા માટે, આ વંચનનો હેતુ એમ હોય (અને સંભવે એ જ) કે એ નાટક બજવાતાં જોઈ લોકસંધને રંજન કરવામાં આ ગ્રામ્યતા આણી

છે તો તો પ્રશ્ન ઉત્પન્ન થાય છે કે રંગભૂમિની સંસ્થા એ સમયમાં હતી જ મ્હારે ?* હામાં નાટકો માટેની રંગભૂમિની સંસ્થા વિશે જ આ પ્રશ્ન છે. શૈક્ષણિકચરની પેઠે પ્રેમાનન્દે પણ લોકસંઘને માટે આમ્યતા સ્વીકારેલી એમ કાંઈક આશય હશે. તેથી ભજવવા સંબન્ધે જ રા. કેશવલાલને ઉદ્દેશ જણાય છે. તેમ વળી પ્રેમાનન્દના સમયમાં અન્યો લોકસંઘમાં વચ્ચાય એ સ્થિતિ હતી જ નહિ; હેનાં કાળ્યો લોકસંઘ તો સાંભળતો હતો એમ જ સંભવે છે; અને નાટકો વાંચી સંભળાવે એ લગભગ અશક્ય જ, એ સાંભળ્યાથી અસર પણ ના થાય, અને વાંચવાની કળાને પણ બહુ કઠણ કામ પડે. એટલે નાટક તો ભજવાય તો જ લોકસંઘ સૂધી પહોંચે.

પરંતુ આ નાટકોના પ્રકાશકો આ ઐતિહાસિક સત્યને ભૂલી જ જઈને પ્રેમાનન્દનાં આ નાટકોમાંથી રંગભૂમિને ઉચિતતાના ગુણો પણ ગુણવે છે અને ત્હેની પ્રશંસા કરે છે. તે એટલે સૂધી કે હાલનાં નાટકોમાં ‘ગાયનો’ હોય છે માટે પ્રેમાનન્દનાં નાટકોમાંનાં પદોને ‘ગાયનો’ જ માની લેતા જણાય છે; અને પ્રેમાનન્દનું “નાટ્યશાસ્ત્રને અનુસરતાં ‘ગાયનો’ નું જ્ઞાન ” x આ નાટકોથી સ્પષ્ટવાય છે એમ બોલી જાય છે. વખતે છન્દ અને રાગ એ બે વસ્તુ સ્વરૂપતઃ ભિન્ન છે તે ના જાણવાને લીધે આ સ્ખલન થયું હશે તો ટાણુજાણે. ‘રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ ની પ્રસ્તાવનામાં ચતુષ્પાદિકા અને ‘પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન’ ની પ્રસ્તાવનામાં દ્રુપદ, એમ બે ગાયનો નટી ગાય છે; તેમ જ ‘રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ ને પૃષ્ઠ ૧૮૯ મે ચતુષ્પાદિકા છે તે, અને પૃ. ૨૬૦ મે ‘ગુર્જરી રાગ’ છે,—તે વિશે જ વખતે ઉલ્લેખ હશે; પણ હેમાં એટલી બધી શિષ્ટતા ગાયન તરીકે નથી; અને ચતુષ્પાદિકા જાણે નાટ્યશાસ્ત્રોક્ત ગણિયે, પણ દ્રુપદ તથા ‘ગુર્જરી’ માટે તેમ કશું વિશેષ નથી. ‘તપત્યાખ્યાન’ માં પ્રસ્તાવનામાં નટીનું ગાયન ‘દ્રુવતાલ’ ના મથાળાનું છે; અને પૃ. ૧૦૪ થે વારાહગનાઓ ચતુષ્પાદિકા ગાય છે ત્હેમાં સ રિ ગ મ પ ધ નિ સુરોનાં નામ છે; ધત્યાદિનો તો અહિં સંબન્ધ નથી. કેમકે પ્રેમાનન્દના “નાટ્યશાસ્ત્રને અનુસરતાં ગાયનો” ના જ્ઞાન વિશેનું પ્રકાશકોનું વચન ‘રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ ના અન્યવિવેચનમાં (પૃ. ૧૮ મે) છે. તે વખતે તો ‘તપત્યાખ્યાન’ હેમને જડેલું પણ નહોતું. ‘તપત્યાખ્યાન’ નાં ગાયનો શામિલ કરતાં પણ ઉપરની ટીકાને બાધ નહિ આવે.

પરંતુ વધારે ચમત્કાર તો એ છે કે પ્રેમાનન્દના સમયમાં જાણે હાલના જેવી રંગ-

* ભવાઈ કરતાં ચઢતા વર્ગની રંગભૂમિ તે કાળમાં નહોતી એમ રા. કેશવલાલ પણ માનતા હોય એમ લાગે છે. ‘તત્કાલીન ભવાઈની આમ્યતાની છાપ,’ પ્રેમાનન્દનાં નાટકો ઉપર પડ્યા વિશે એઓ કહે છે (પ્રેમાનન્દ-પૃ. ૨૬) ત્હેમાંના ‘તત્કાલીન’ શબ્દ ઉપરથી આમ અટકળ સંભવે છે.

x સંગીત અને છન્દ એ બે વચ્ચેનો બેઢ ભૂલી જવાનું ઉત્કટ દૃષ્ટાન્ત આગળ ઉપર આવશે. ઉપર કહેલા દ્રુપદ વિશે પ્રકાશકો ટીકામાં લખે છે:—“ભૈરવી કે કલ્યાણના દ્રુપદ તરીકે ગવાય છે.” ! જાણે બીજા રાગમાં ના જ ગવાય ! આ કરતાં મૌન વધારે શોભા આપત.

ભૂમિની સંસ્થા હયાતીમાં હોય એમ આ નાટકોના અંદરના અધારણુ તરફ આ પ્રકાશકો દર્શન કરેછે. ‘રૌપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ ના અન્યવિવેચનને પૃ. ૧૯ મેં એ નાટકમાં રંગભૂમિમાં ગોઠવવાની શક્યતાનાં અંગો કેવાં યથોચિત છે તે વિશે સવિસ્તર ચર્ચા કરી એમ સૂચવ્યુંછે કે હાલની રંગભૂમિની સર્વ ગોઠવણોમાં આ નાટક ગોઠવી સકાય હેવું આતુર્ય હેમાં છે.* એટલે સૂધી ઇશારો છે કે જે પ્રાચીનકાળની ભારતરંગભૂમિ ઉપર યોજના નહોતી, અને જે આધુનિક પાશ્ચાત્ય રંગભૂમિના અતુકરણથી જ આપણે લીધી છે, તેવી Drop (sic-Drop-scene હેમને કહેવાની મતલબ છે તે) મહાજનનિકાનું નામ દાખલ કરી જાણે પડદાઓની હાલના જેવી સંકુલ રચનાયોજના તે કાળમાં પણ હોય !

એ જ નાટકના પ્રથમ અંકમાં (પૃ. ૪૫ મેં) શ્રીદામો “ કનકપ્રાસાદ નિરખી શોચતો અને વિચાર કરતો ” પ્રવેશ કરેછે એમ વર્ણન છે, તે ઉપર પ્રકાશકોની ટીકા આ પ્રમાણે છે:—

“ (કનકપ્રાસાદનું દર્શન અહિં ચિત્રપટદ્વારા થવું જોઈયે. જો રંગભૂમિ ઉપર તે બની સકે એમ હોત નહિં તો કવિ હેવું વાક્ય લખત નહિં.) ”

અર્થાત્ પ્રેમાનન્દના વખતમાં રંગભૂમિ આધુનિક જેવી હતી અને હેમાં ચિત્રપટ પણ હાલની પેઠે લટકાવાતા હતા એમ આ પ્રકાશકો દર્શાવેછે. આટલા સૂચન ઉપરથી હેમનું અનુમાન ફલિત થાયછે એમ માનતે શક પડે હેવું છે. ઇંગ્લાંડમાં શૈક્ષણિકચરના સમયમાં દૃશ્ય સામગ્રીનો બહુ અંશે અભાવ વસ્તુસ્થિત હતો અને હેનાં નાટકોમાં હાવાં હાવાં વર્ણનો વગેરે માટે પ્રેક્ષક વર્ગે માત્ર કલ્પનાદ્વારા સ્થિતિ માની લેવાની હતી, એ સુપ્રસિદ્ધ છે. તે જ પ્રમાણે અન્યત્ર સંભવે તો આશ્ચર્ય નહિં. પરંતુ સ્વતન્ત્ર રીતે આપણે ઐતિહાસિક સ્થિતિ જાણિયે છિયે કે રંગભૂમિ પૂર્ણ યોજનાવાળી અને પડદાઓ વગેરે સામગ્રી તે આધુનિક પ્રકાર જ છે.

‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન ’ ના અન્યવિવેચનના ૨૬ માં પૃષ્ઠમાં આ પ્રકાશકો વળી વિશિષ્ટ તર્ક કરેછે:—

“ આ પ્રવેશનું સ્થળ રસ્તો છે, તેથી હવે પછીના ત્રીજા પ્રવેશમાં યજ્ઞશાળાનો દેખાવ આપવાનો અવકાશ આપવા માટે જાણે આચ્છાદન (cover) ના આપ્યું હોય તેવું છે. ”

આ પ્રકારની રંગભૂમિમાં પડદા પાછળ ખીજ દૃશ્યની તૈયારી માટે સગવડ કરનારાં દૃશ્ય અને પ્રવેશો આણવાની ચતુરાઈ પ્રેમાનન્દની હતી એમ એઓ કહેછે; જે કે એમ તો કબૂલ

* ‘રૌપદર્શિકા’ નાટિકા જોડે એ નાટકની સરખામણી કરતાં Unity of Place અને Unity of Timeનાં તત્ત્વોનો તદ્દન વિપરીત જ અર્થ અને ઉપયોગ કર્યોછે તે વિશે અહિં ચર્ચા કરવાનો પ્રસંગ નથી.

કરેછે કે પ્રેમાનન્દના વખતમાં હાલની રીતે નાટકો નહિં બજવાતાં હોય. પરંતુ “પ્રાચીન વખતમાં પદ્મઓ (ચિત્રપટ) સહિત નાટકો બજવાતાં હતાં” એમ કહી “તેવી રીતે દેખાવ આપી બજવવાનો વિચાર મનમાં રાખી પ્રેમાનન્દે આ નાટક લખ્યું હોય તો પ્રેમાનન્દની બુદ્ધિ વિશે ખરેખર આશ્ચર્ય ઉત્પન્ન થાયછે.”—એમ એઓ દર્શાવેછે.

વળી તે જ ગ્રન્થવિવેચનને પૃ. ૩૫ મે લખેછે:—

“કવિનું નાટ્યશાસ્ત્રનું જ્ઞાન સંપૂર્ણ હોવું જોઈએ; એટલું જ નહિં પણ તેણે ધણું નાટકો બજવાતાં પણ જોયાં હોવાં જોઈએ.”

આ મ્હેં મ્હોટાં ટાઇપિમાં ખતાવેલા વાક્ય ઉપરથી તો એમ થાય કે પ્રેમાનન્દના વખતમાં નાટકો હાલની પેઠે બજવાતાં હતાં, એટલું જ નહિં પણ ધણું બજવાતાં હશે—અર્થાત્ એ સંસ્થા પૂર્ણ વિકાસમાં હતી. છતાં અભિનયકલાના ઇતિહાસનું અવલોકન તો એમ દેખાડેછે કે ગુર્જર સાહિત્યમાં રંગભૂમિની સંસ્થા આધુનિક જ છે.

જરાક સંકોચના શબ્દો આ પ્રકાશકો વાપરેછે ખરા:—

“તે વખતમાં આજના જેવાં નાટકો બજવાતાં હશે કે કેમ એ વાતનો વિચાર કરી તત્ત્વનિર્ણય કરવો એ તો વિદ્વાનોને આધીન છે, તથાપિ તેના આ નાટક ઉપરથી હમારું જે સહેતુક અતુમાન થયુંછે તે જ હમે ખતાવ્યુંછે.”

અર્થાત્, હેમણે તો એમ નિર્ણય કર્યો જ છે કે તે સમયમાં હાલના જેવાં નાટકો બજવાતાં હશે. આ માટે ઐતિહાસિક આધાર સ્વતન્ત્ર અન્વેષણની વિરુદ્ધ જ છે. અભિનયકલાના મ્હારા પુસ્તકમાં સવિસ્તર ચર્ચા છે, અને અહિં લખાણ કરવું અસ્થાને છે.

તો રંગભૂમિની સંસ્થાને અભાવે નાટકગ્રન્થનો પ્રાદુર્ભાવ હોય તો તે સંશયને પાત્ર વાત થાયછે એ તત્ત્વ મ્હને તો સખળ લાગેછે.

આ ચર્ચા કરતે કરતે આપણે આબ્યન્તર પ્રમાણના પ્રદેશમાં અણુધાર્યો પગ મૂકી દીધોછે. આરમ્ભમાં પ્રમાણોના આ બે વિભાગ વિશે ખોલતાં સૂચવેલો બાજી અને આબ્યન્તર પ્રમાણોનો મિશ્ર પ્રદેશ આ છે. તો હવે હમણાં ચર્ચેલા મુદ્દાઓનું જરાક સમગ્ર અને આબ્યન્તર પ્રમાણના સ્વરૂપથી દર્શન કરીને આબ્યન્તર પ્રમાણના વિભાગમાં સાક્ષાત્ પ્રવેશ કરીશું.

આબ્યન્તર પ્રમાણો.

આ વિભાગમાં વિવિધ પ્રકાર આવશે; તેહનું અવલોકન કરતા પહેલાં હમણાં જ કહેલાં મહત્ત્વનાં આબ્યન્તર પ્રમાણો જોઈ લઈ તે ઉપર જરાક વિચાર કરિયે. ત્હારે આ નાટકોમાં નીચે પ્રમાણે સ્થિતિનું દર્શન થાયછે:—

(૧) શ્રીદામો કનકપ્રાસાદ નિરખતો પ્રવેશ કરતો બતાવ્યો છે તે ઉપરથી, પ્રકાશકોનું અનુમાન ખરું હોય તો, હાલના જેવો પડદો રંગભૂમિ ઉપર હોવો ઉદ્દિષ્ટ છે;

(૨) 'રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન' ના પૃ. ૫૧ એ શ્રીદામો બોલેછે:—

“ નાટકી લોક નાટક કરતા હતા ત્હને દેવીની સખીએ પકડી આણ્યા. ”

(આશ્ચર્યની વાત છે કે આ વચન તરફ પ્રકાશકોનું લક્ષ ખેંચાયું જણાતું નથી.)

આ ઉપરથી સ્પષ્ટ જણાય છે કે નાટક બજવનાર નટ (ભવૈયા નહિં પણ નટ) ની કલ્પના અહિં છે. અને અર્થાત્ અભિનયની સંસ્થાને ઉદ્દેશીને આ વચન છે. તેમ આ નાટકોમાં અભિનયતાના અંશો પાછળ બતાવ્યા તે પણ રંગભૂમિની સંસ્થાનું અસ્તિત્વ કલ્પે છે. અને આપણે સ્વતન્ત્ર ઐતિહાસિક દર્શનથી જાણીએ છીએ કે અભિનયની સંસ્થા—નાટકના અભિનયની સંસ્થા—ગુજરાતમાં આધુનિક જ છે, એટલે પાછલાં ચાળીસ વર્ષની પૂર્વે હેતું અસ્તિત્વ નહોતું. તો અર્થાત્ જ આ મહત્વનાં આભ્યન્તર પ્રમાણથી અનુમાન વાજખી એ જ નીકળે કે આ નાટકગ્રન્થો આધુનિક કાળના હોવા જોઇએ, પ્રેમાનન્દના સંભવે નહિં.

પરંતુ આ નાટકોના પ્રકાશકો અને ખીજા કેટલાક વિદ્વાનો આથી વિપરીત ક્રમ આદરેછે અને આ પ્રકારનાં આભ્યન્તર પ્રમાણ ઉપરથી પ્રેમાનન્દના કાળમાં જે સ્થિતિ નહોતી—અભિનયકલા, રંગભૂમિ, સામગ્રી વગેરેની—ત્હેતું અસ્તિત્વ ઠરાવેછે. આ ક્રમમાં સાધ્ય વસ્તુનો આરમ્ભથી જ સ્વીકાર કરી લેવાનો દોષ આવેછે. આ નાટકો પ્રેમાનન્દનાં છે કે નહિં એ વસ્તુ જ પ્રથમ આપણે સાખીત કરવાની છે, તો પ્રેમાનન્દનાં છે એમ પ્રથમથી જ માની લઈને પછી અંદરની વાતો ઉપરથી વિવિધ અનુમાન હેના સમય માટે કરવાં એ તર્કશ્રેણી ઉપર પ્રમાણે દૂષિત છે. આ ટીકા આગળ ઉપર આભ્યન્તર પ્રમાણોના ખીજા પ્રકાર આપીશું ત્હેને પણ સામાન્ય રીતે લાગૂ પડશે. આ નાટકોમાં અમુક પ્રકારની શૈલી, શબ્દો, વચનો વગેરે છે તે પ્રેમાનન્દના કર્તૃત્વ વિરુદ્ધ જાયછે ત્હેના ઉત્તરમાં અન્ય સમાધાનો હેવી રીતે આપવાં કે પ્રેમાનન્દની કૃતિ છે તે તો માની જ લેવું—હેમાં અન્યોન્યાશ્રય દોષ ઉઘાડો છે. હાલ પરીક્ષામાં a priori પદ્ધતિ (સાધ્ય સ્વીકારની પદ્ધતિ) વાજખી નહિં ગણાય. ઉદાહરણ:—આ નાટકમાં ભાષા હાલના જેવી કેમ છે ? ઉત્તર—પ્રેમાનન્દના વખતમાં હેવી જ ભાષા હતી—કેમકે આ નાટકમાં એ ભાષા છે તેથી જ સાખીત થાયછે,—કેમકે એ નાટક પ્રેમાનન્દનાં છે ! આમ આ પદ્ધતિનું દૂષણ સ્પષ્ટ જણાઈ આવેછે.

આ પદ્ધતિ સ્વીકારીશું તો તો અન્ધશ્રદ્ધા આપણને કહિંની કહિં વિચિત્ર માર્ગમાં ખેંચી જશે. ઉદાહરણ—ધારો કે 'રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન' માં એમ હોત કે સત્યભામાના ઉપર કૃષ્ણનો તાર આવ્યો એમ બતાવ મૂક્યો હોત. તોપણ આપણે એમ માનવું કે પ્રેમાનન્દના વખતમાં વીજળીની શક્તિથી સંદેશ મોકલવાની યોજના હતી ? અથવા ધારો કે આ નાટકોમાં કોખીજ ને બટારાનું શાક કોઈ પ્રસંગમાં કહ્યું હોય; તોપણ એમ માનવું કે

પ્રેમાનન્દના વખતમાં બટારા અને કોખીજ ગુજરાતમાં દાખલ થઈ ચૂક્યા હતાં? §—વધારે ન્યાયયુક્ત અનુમાન તો એ જ સંભવે કે આ નાટક તારની યોજના આ દેશમાં પ્રવિષ્ટ થઈ, બટારા અને કોખીજ દાખલ થયાં, તે પછી કોકે લખ્યાં છે. આ જાણીને ઉલ્ટ પ્રકારનાં ઉદાહરણ આપ્યાં છે, જેથી હાલ આ નાટકોમાં નજરે પડતા આધુનિક અંશો સૂક્ષ્મ-રૂપના છે તે સમજાવી રીતે ઉપસ્થિત થાય. મતલબ કહેવાની એ છે કે એ સૂક્ષ્મ આધુનિક અંશોનું મિશ્રણ જે કરનારે જાણીને કર્યું નથી જ પણ સાવચેતી રાખ્યા હતાં થઈ ગયું છે, તે ઝાળખવા માટે ઉપરનાં ઉલ્ટ ઉદાહરણો માટે જોઈતી શક્તિથી ભિન્ન સૂક્ષ્મ અને તીવ્ર પરીક્ષણશક્તિની અપેક્ષા રહે છે. ગાયનમાં સ્વરપરીક્ષા જેની તીવ્ર હોય તે અમુક રાગમાં વર્ણસ્વર તે રાગ ગાતાં આવે તો જેમ પકડી કાઢે છે તેમ કાંઈક અહિં અનુભવ થાય છે. અથવા, રોટલીના લોટમાં કરગર, ચાવીને પરીક્ષા કરનાર તરત શોધી કાઢશે, ત્હારે એમને એમ અધકચરું ગળી જનારને ત્હેની ખબર પણ નહિં પડે,—હેવો આ પ્રકાર છે.

ઉપરનાં ઉલ્ટ ઉદાહરણો જેવું હોત તો એ અંશો ક્ષેપક છે એમ પણ સમાધાન કરી નહીં. પણ હાલ જે સૂક્ષ્મ મિશ્રણ છે તે હેવાં સૂક્ષ્મ તેમ જ આ નાટકોના ગ્રંથોના સ્વરૂપમાં વ્યાપક રીતે ઝાતપ્રાત છે કે ક્ષેપકનું સમાધાન ફાવે એમ નથી.

હવે ખીજાં આભ્યન્તર પ્રમાણો જોઈએ. આ પ્રમાણોના બે વિભાગ કરીશું:—

(ક) સામાન્ય સ્વરૂપનાં; (જ) વિશેષ સ્વરૂપનાં.

પ્રથમ (ક) લઈએ. આ વિભાગમાં આ નાટકોના સ્વરૂપમાંથી છૂટી ના સકે હેવા વ્યાપક અંશોનો સમાવેશ થશે, જેમ કે ભાષા, શૈલી, છન્દઃવૃત્તો. તો પ્રથમ

(૧)

ભાષા લઈએ. આ ટેકાણે ભાષાને સામાન્ય રૂપમાં વિચારીશું; છૂટક શબ્દોના રૂપમાં નહિં લઈએ. ભાષાના ભેગી ભેગી શૈલી પણ વિચારીશું. કોઈ પણ વિચારશીલ વાચકને આ નાટકો જોતાં તરત જણાશે કે હેની ભાષા તેમ જ શૈલી આધુનિક છે, તેમ જ પ્રેમાનન્દનાં આપ્યાનોની ખીજી રચનાઓથી તદ્દન જુદી પડતી છે. આ ટીકામાં બે પ્રશ્નો સમાયા છે.

(૧) આ નાટકોની ભાષા તથા શૈલી પ્રેમાનન્દની ભાષા તથા શૈલીથી ભિન્ન છે;

(૨) આ નાટકોની ભાષા જ આધુનિક છે.

§ બટારા ગુજરાતમાં દાખલ થયે ૧૦૦ વર્ષ થયાં હશે. અને કોખીજનું તો ૬૦ વર્ષ પહેલાં નામ પણ નહોતું. હિન્દુસ્તાનમાં બટારા દાખલ થયે તો ૩૦૦ વર્ષ થયાં હોય એમ કહવાના છે. (Watt's Dictionary of Economic Products of India). પરંતુ બંગાળા વગેરેમાં આરમ્ભ થયેલો, અને મુખ્યધંધલાકમાં બટારા સર જોન માલકમના સમયમાં (ઈ. સ. ૧૮૦૦ પછી લગભગ ૧૮૩૦ ના અરસામાં) દાખલ થયાનું Douglas' Bombay (p. 187) ઉપરથી જણાય છે. કોખીજનો તો સ્પષ્ટ રીતે તે પછી પ્રવેશ છે. Watts ની ડિક્શનરીમાં સમય નથી આપ્યો, માત્ર યુરોપિયનોએ આપ્યાનું લખ્યું છે.

એટલે (૧) નો સંબન્ધ લેખકની પોતાની ખાસ ભાષા તથા શૈલીની પદ્ધતિ જોડે છે, અને (૨) નો સંબન્ધ તે તે સમયની લોકભાષા પ્રચરતી હોય તે સાથે છે.

આ બંને પક્ષમાં આ નાટકો આધુનિક જ જણાય છે. પ્રથમ (૧) પક્ષ લાઇએ. ઉપર કહ્યું તેમ એ ભાષા તથા શૈલી કેવળ અપ્રેમાનન્દીય જ સ્પષ્ટ રીતે છે. એમ પણ નહિં કહેવાય કે પ્રેમાનન્દની આ રચના અને ખીજી રચનાઓ વચ્ચે કાળનું અંતર હોવાથી આ ભેદ આવ્યો છે. ‘નળાખ્યાન’ પ્રેમાનન્દે સં. ૧૭૪૨ માં પૂર્ણ કર્યું જણાય છે. અને ૧૭૪૭-૪૮ માં અથવા તે અરસામાં ‘રોષદર્શિકા’ નાટક રચ્યું એમ હેના પ્રકાશકોનાં વચનોથી ફક્ત થાય છે. * તો આમ એ પાસે પાસેને સમયે લખાયલા ગ્રન્થોમાં ભાષા તથા શૈલીનો આટલો બધો ફેર પડે એ અત્યન્ત અસંભવિત છે. એક મહા કાવ્ય છે અને ખીજું નાટક છે તે કારણથી આ ભેદનું સમાધાન નહિં મળે. નાટકના પરલક્ષી સ્વરૂપને લીધે જે પાત્રભેદને અનુસરીને ભાષાભેદ અવશ્ય આવે તે અંશ બાદ કરતાં પણ નાટકકારની પોતાની ભાષા અને શૈલી એ હેવો ગૂઢ સ્વરૂપનો પદાર્થ છે કે તે હેવી પરલક્ષી રચનામાં પણ પ્રવિષ્ટ થયા વિના રહે નહિં અને વિચારીને વાંચનારને હાથે પકડાયા વિના રહે નહિં. તો આ નાટકોમાં પ્રેમાનન્દની ભાષા તથા શૈલી સંબન્ધની વ્યક્તિતા તદ્દન હુમ છે, તે કોઇ સમર્થમાં સમર્થ પરલક્ષી કવિની શક્તિની પણ બહાર વાત છે. મહાકવિ કાલિદાસનું ‘માલવિકાગ્નિમિત્ર’ નાટક હેનાં અન્ય નાટકોથી જુદું પડે છે,—એ પ્રથમ કૃતિ હોવાથી, એમ મનાય છે, તોપણ હેમાં પણ કાલિદાસનું વ્યક્તિસ્વરૂપ શૈલીમાં પકડાઈ આવે છે. પ્રસ્તુત નાટકોમાં સમર્થમાં સમર્થ સાહિત્યવિષયનો શુભ શોધક (Detective) પ્રેમાનન્દને પકડી કાઢી સકે એમ લાગતું નથી. આ પ્રકારની ગૂઢ શોધકતાની શક્તિ સારી રીતે ધારણ કરનારા મહારા મિત્ર રા. કેશવલાલ ધ્રુવને પણ ખીજા પ્રકારના સમાધાનનો આશ્રય લેવો પડ્યો છે. પ્રેમાનન્દે કૃત્રિમ શૈલી આ નાટકોમાં બુદ્ધિપુરઃસર સ્વીકારી છે એ કલ્પનાનું રક્ષણ એઓને લેવું પડ્યું છે. ‘પ્રેમાનન્દ’ ના હેમના નિબન્ધને પૃ. ૨૫ મે એઓ કહે છે:—

“ અહિં કહેવું જોઇએ કે પ્રેમાનન્દને પ્રિય તો સરલ શૈલી જ જણાય છે. ત્હેના ધણાખરા ગ્રન્થોમાં એ શૈલીનો જ ત્હેણે ઉપયોગ કર્યો છે. નાટક અને કાવ્યની શૈલી તો ભારતીયૃત્તિના રસિયા પંડિતજનને સંતોષવા અને ‘પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન’ માં નટી કહે છે તેમ ‘ગુર્જરાણાં મુક્તં મ્રષ્ટમ્’ એ પદ લખનારના મુખમાં ધૂળ્ય નાંખવા ‘પ્રેમાનન્દે ખાસ કરીને કઠિણ અને પ્રૌઢ કરી છે. કરી છે કહેવાનું હારદ એ છે કે એ કૃત્રિમ છે.”

આ કૃત્રિમતાની કલ્પનાને વિશેષ પુષ્ટિ આપવા માટે ‘શ્રીદામાના મુખમાં આહીરી અને અન્ય હલકાં પાત્રોના મુખમાં રાક્ષસી બોલી મૂકી છે તે કોઇ પણ અપભ્રંશ ભાષામાંની ના હોઈ કેવળ નવી જ ધરી કાઢેલી છે તે વાત ઉપસ્થિત કરી છે. પરંતુ આ કૃત્રિમતા અને પ્રૌઢ શિષ્ટભાષામાં સંભવતી કૃત્રિમતા એ બે વચ્ચે સ્પષ્ટ ભેદ છે. આ આહીરી રાક્ષસી કેવળ બનાવટી જ છે એ સહુ કોઇને જણાય એમ છે. પરંતુ કૃષ્ણાદિક પાત્રના મુખમાં

* ‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. ૧૯ પં. ૭ માં એ નાટક ૨૦૦ વર્ષ ઉપર લખેલું ગણ્યું છે. (સં. ૧૮૪૭-૪૮ થી ૨૦૦ વર્ષ પૂર્વે એટલે સં. ૧૭૪૭-૪૮માં).

શિષ્ટભાષા મૂકાઈ છે ત્હેમાં કોઈ પણ રીતની કૃત્રિમતા તો જણાતી નથી. પ્રૌઢતામાં વિશેષ ઉત્કટ સ્વરૂપ મૂક્યાના ઉદાહરણ તરીકે રા. કેશવલાલ કૃષ્ણના મુખમાં મૂકેલા ‘ અતિથિ-સત્કારગૃહ ’ શબ્દ આગળ ધરીને પૂછેછે:—

“ તે ગત સંસ્કૃતયુગમાં કોઈયે વાપર્યોછે કે આગામી સંસ્કૃતયુગમાં બોલાશે ? ”

આ શબ્દ વિશે આગળ ઉપર જુદી દૃષ્ટિથી વિચાર કરવાનોછે તે વાતનો હાલ સ્પર્શ નહિં કરું. પરંતુ આ પ્રકારની પ્રૌઢિનાં ઉદાહરણો વિરલ છે એટલું જ નહિં, પણ જે બાકી રહેલા અંશમાં પ્રૌઢ ભાષા છે તે તો કૃત્રિમ છે એમ કહેતાં વિચાર પડશે.

પણ એક મહત્ત્વની શરૂકા છે. ‘ અતિથિસત્કારગૃહ ’ એ શબ્દ આ નાટકમાં છે એમ રા. કેશવલાલની ખાતરી છે ? મ્હેં બહુ સોંધ્યો પણ એ શબ્દ જડ્યો નથી. મ્હારી સરત-ચૂક થતી હશે. પરંતુ એ નાટકના ૨૦૬ ઠૂા પૃષ્ઠમાં પ્રથમ પંક્તિમાં ‘ અતિથિનું વિશ્રામસ્થાન ’ એમ વચન છે, તે જો રા. કેશવલાલના મનમાં હોય અને માત્ર ખોટું સ્મરણ રહી જઈને ‘ અતિથિસત્કારગૃહ ’ એ શબ્દ ધાર્યો હોય, તો તો હેમની એ શબ્દ ઉપર રચેલી ફલીલ ભાગી પડશે.

પરંતુ કૃત્રિમતાથી માત્ર આ વિષયનું સમાધાન થઈ સકે: એમ નથી. ‘ પાંચાલી પ્રસન્ના-ખ્યાન ’ માંના નદીના જે વચનની વાત કરીએ તે આટલું જ છે:—

“ આર્યપુત્ર ! આપની આજ્ઞાનુસાર સર્વ સાહિત્ય સજ કરી **§** **गुर्जराणां मुखं ब्रह्म** એ પદ લખનારના મુખમાં ધૂળ્ય નાંખવા એકે પદે થઈ રહીહું. ”

આ ઉપરથી સૂચના અને અનુમાન એટલું જ વાજખી રીતે થાય કે આ નાટક બજવવાનું છે ત્હેમાં અશુદ્ધ ગુજરાતી, ભ્રષ્ટ ગુજરાતી, નહિં પણ શિષ્ટ ગુજરાતી વાપરેલી નજરે પડશે. માટે તે કૃત્રિમ શિષ્ટતા એમ તો અનુમાન ના થાય. શિષ્ટ ગુજરાતી માટેના આટલા વચન ઉપરથી કૃત્રિમ ગુજરાતીના ઉદ્દેશના અનુમાન ઉપર એકદમ આવવામાં મ્હોટી ફલંગ મારવી પડે એમ છે. વળી આહીરી રાક્ષસીની કૃત્રિમતા તેયોડીવાર ઉપર કહેલા પાત્રબેદે ભાષા-બેદના ન્યાયથી યથાસ્થાન બનેછે. પરંતુ બાકીની આ નાટકોની એકંદર ભાષાનું સ્વરૂપ અ-કૃત્રિમ હોઈ હેમાં પ્રેમાનન્દની વ્યક્તિતાનું દર્શન થતું જ નથી. હેની આખ્યાનોની ભાષાશૈલી અને આ નાટકોની શૈલી વચ્ચે એટલો બધો સ્વરૂપનો મૂલગત ભેદ છે કે બેનો રચનાર એક હોય એમ માનતે વિચાર પડેછે. કૃત્રિમ શૈલી જાણી જોઈને સ્વીકારીએ તેથી એ ભેદ ઉત્કટ રૂપે આવ્યોછે એ ઉત્તરથી સમાધાન થશે નહિં,—કૃત્રિમ છે એમ માનીશું તોપણ. કેમકે શૈલી એ હેતું સૂક્ષ્મસ્વરૂપનું તત્ત્વ છે કે ગમે ત્હેવો સમર્થ કવિ કે લેખક હોય તે પોતાની શૈલીની ખૂબાર નીકળી સકે નહિં. રચનાઓમાં રૂપાન્તર આપતાં પણ હેની શૈલીથી એ પકડાઈ જાય. (Versatility) બહુરૂપતા અથવા પરિવર્તનશક્તિના ખુલાસાથી પણ આ

§ આ પદ ઉપરથી ફલિત થતું બીજું અનુમાન આગળ ઉપર બતાવવાનું છે.

મુશ્કેલીનું સમાધાન થતું નથી. કેમકે શૈલીની ખહાર જવું જ કઠણ છે—અશક્ય છે. શૈક્ષણીકર જેવો પરિવર્તનશક્તિવાળો સમર્થ કવિ પણ પોતાની સર્વ રચનામાં પોતાની શૈલીથી સ્વતન્ત્ર રહેલો જણાતો નથી. તેમ, ખરું જોતાં, પરિવર્તનશક્તિ ભાષાશૈલીમાં પ્રવર્તતી નથી, પણ અભ્યાસાદિક વિષય, જ્ઞાન વગેરેમાં જ હેને ખરો અવકાશ છે, એ વાત ખાસ યાદ રાખવાની છે.

પરંતુ રા. કેશવલાલને જે ભાષા (આ નાટકોમાંની શિષ્ટ ભાષા) કૃત્રિમ લાગે છે તે જ ભાષા વિશે એ નાટકોના પ્રકાશકોને હાલની ભાષા સાથે સામ્ય જણાય છે. અને તેટલે દૂરજે એ પ્રકાશકોની પરીક્ષા—સામ્યની પરીક્ષા—મ્હારે નત્ર મતે વાજખી જણાય છે. પણ એ સામ્ય ઉપરથી અનુમાન કાઢવામાં મ્હારી અને એઓની દષ્ટિ એક છેડાથી બીજા છેડા જેટલી જુદી છે. આ રીતે ઉપરના બીજા પ્રશ્ન ઉપર અવાય છે—

(૨) આ નાટકોની ભાષા જ આધુનિક છે. એ ઉપરથી હું આ નાટક પ્રેમાનન્દની કૃતિ હોવા બાબત સંશય રાખું છું. આ પ્રકારનું સમાધાન કરવાનો પ્રયત્ન એ પ્રકાશકો—હમણાં જ સૂચ્યું તેમ—એ રીતે કરે છે કે પ્રેમાનન્દના સમયમાં પણ ભાષા હાલના જેવી જ હતી.

એ વિદ્વાનો કહે છે:—

“સર્વદેશી વિદ્યાવર્થ પ્રેમાનન્દની ભાષા ઉત્તમ ગણી સકાય. કૃષ્ણ જેવા સુપાત્રને મુખે જે ભાષા પ્રેમાનન્દે બોલાવી છે, તે ઊંચી જાતની ગુજરાતી છે. પ્રેમાનન્દના વખતમાં ઊંચા વર્ણની ધરગથુ અને હલકા વર્ણની બોલી કેવી હશે તે આ નાટક બતાવી આવે છે. એથી એમ પણ જણાય છે કે તે વખતની ભાષા હાલ ચાલતી ગુજરાતીને મળતી છે.”

(‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, ’ ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. ૨૦.)

પરંતુ ૨૦૦ વર્ષના અન્તરમાં ભાષામાં કાંઈ પણ ફરક ના પડે એ કેટલું અસંભવિત છે! ગુજરાતી ભાષામાં પાછલાં ૨૦૦ વર્ષમાં રૂપાન્તરો થયેલાં અન્ય માર્ગથી જણાઈ આવે એમ લાગે છે. તો તે વસ્તુસ્થિતિને ભૂલી જઈને ઉપરનું બોલું અનુમાન કાઢવું એ કેવળ પ્રેમાનન્દનું કર્તૃત્વ પ્રથમથી માની લેવાને લીધે જ થાય છે એમ લાગે છે. અને તેથી જ કરીને એ ૨૦૦ વર્ષમાં ફેરફાર થવાનો સંભવ મનમાં ખટકીને, રહેનું આખ્યર્થમીયામણું સમાધાન આ પ્રકાશકો કરવા જાય છે તે નીચેનાં વચનોમાં જણાઈ આવે છે:—

“વાતચીતમાં વપરાતી ભાષા ખાસ કરીને નાટક જેવા ગ્રન્થ વડે માલમ પડી જાય છે. ખસે’ વર્ષની અંદર ગુજરાતી ભાષા કાંઈ ફેર પામી નથી એ આશ્ચર્ય જેવું છે. હેની પહેલાંનાં ૨૦૦ વર્ષની ભાષામાં જે મ્હોટો અંતર બતાવવામાં આવે છે તે આથી શક પડતો લાગે છે.”

(રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. ૨૧.)

આમ આશ્ચર્ય લાગે છે, છતાં ૨૦૦ વર્ષમાં પણ ફરક પડ્યો નથી એમ જ પકડી લઈને

સંતોષ નથી માન્યો, પરંતુ એ દરક ન પડવાની કલ્પિત સ્થિતિને પૂર્વનાં ૨૦૦ વર્ષની સ્થિતિ સાથે વિરોધ આવેછે—પ્રેમાનન્દ પહેલાં ૨૦૦ વર્ષ ઉપરની ભાષા કેવળ ગુદી હતી એ વસ્તુ-સ્થિત વાત છે—તેથી તે માટે પણ એક વળી નવું સમાધાન ઊપજાવી શકાયું છે !

“જેન લોકોની લેખનપદ્ધતિ કે મારવાડી કિંવા જૂની ગુજરાતી કિંવા પ્રાકૃતની હાયા વડે તે વખતમાં લખાયલાં પુસ્તકોની ભાષા ધણી દરકવાળી થઈ હશે.”

(ઉપરનું જ ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. તે જ.)

અર્થાત્ લલિયાઓએ ‘મારવાડી ભાષા’ ના સંસ્કાર બેસાડેલા ! અને જેન લોકોની લેખનપદ્ધતિયે દરક પેદા કરેલો ! ભાષાના વિકાસક્રમનું ઐતિહાસિક સ્વરૂપ જૂલી જઈને જ આ અદ્ભુત વચનો ઉત્પન્ન થયાં લાગેછે. અને તેથી જ એ પ્રકાશકો નીચે પ્રમાણે ઊંધો નિર્ણય કરેછે:—

“પરંતુ તે વખતે (અર્થાત્, પ્રેમાનન્દની ૨૦૦ વર્ષ પહેલાં પણ) લોકોમાં બોલાતી લખાતી ભાષા તહેવી નહિં હશે એમ અનુમાન થાય.”

(ઉપરનું જ ગ્રન્થવિવેચન તથા પૃષ્ઠ તેજ.)

આ વિપરીત અનુમાનપરંપરાનું ખીજ પ્રેમાનન્દની કૃતિ આ નાટકો છે એ આદ્ય સ્વી-કારના પાયા ઉપર જ બધી રચના કરવામાં સ્પષ્ટ રીતે જણાયછે. અન્ધશ્રદ્ધા આથી વધારે આગળ જઈ શકે ખરી ?

(ક)-૧-(અ)

પ્રેમાનન્દની ભાષા હાલના જેવી જ છે એ પ્રશ્નના ઉપરથી : એક ખીજ પ્રશ્ન ઉપર અવાયછે. પ્રેમાનન્દની ગુજર્ ભાષા તરફની તથા દેશ તરફની ભક્તિ વિશે બહુ સ્તુતિ થાયછે, અને ત્હેના પુરાવામાં આ નાટકોનાં ભરતવાક્યો વારંવાર ઉપસ્થિત કરાયછે. વસ્તુસ્થિતિ શી હશે તે પ્રભુ જાણે; પણ એક શક્યતા ઉત્પન્ન થાયછે કે પ્રેમાનન્દ તો વડોદરાનો જ વતની હતો, તે ગુજરાત તરફ ભક્તિ દર્શાવે તે સંભવે, પણ—

“જેવેત આ ગુજરાત દેશ સહુમાં શ્રેષ્ઠત્વ પામી રહ્યો,

તે મધ્યે અતિ શ્રેષ્ઠ ચારુતર છે, બ્રહ્મે ન જાએ કહ્યો”

એમ કહીને ચારુતર (ચારુતર) નો મહિમા વિશેષ રૂપે ત્હેણે શા માટે ગાયો હશે ? વડોદરું

§ ‘તપત્યાખ્યાન’ નો છેવટનો શ્લોક. (સહેજ કહીશું કે આ શ્લોકની ભાષા તો બહુ જ આધુનિક છે એ છાપ મન ઉપર પડ્યા વિના નથી રહેતી. ‘જાએ’ એ પ્રયોગ પણ આ સમયનો છે એમ લાગેછે.)

તો ચરોતરની ખહાર જ ગણાયછે, બૌદ્ધિક રીતે તેમ જ સરકારી રીતે. કેમપણેના ગેઝિટી-અરમાં ચરોતરને મહી અને વાતક નદીની વચ્ચે પ્રદેશ કરીને બતાવ્યુંછે; અને તહેમાં ઓરસદ, આણંદ, નડિયાદ, મહેમદાવાદ, આતર, અને પેટલાદ, એટલા તાલુકાનો સમાવેશ કર્યોછે.+

પ્રેમાનન્દ ચરોતરી હશે—જો આ નાટકો હેમનાં હશે તો; અથવા તો આ નાટક લખનારો ગૂઢ પુરુષ ચરોતરી હશે. ‘તપત્યાપ્યાન’ માં ‘ધરાઈશ’ ને ઠેકાણે ‘ધરઈશ,’ (પૃ. ૧૮૬,) અને ‘જઈછું’ ને બદલે ‘જઈછું’ (પૃ. ૧૮૭,) તેમ જ ‘રોષદર્શિકા સત્ય-ભાષાપ્યાન’ માં (પૃ. ૨૧૮) ‘રાઈ’ ને બદલે ‘રઈ,’—એ રૂપો ચરોતરી બોલીનાં છે તે વાતની સ્પષ્ટતા આ સંબંધે યથાસંભવ જોવાની છે.

તે જ પ્રમાણે ‘તપત્યાપ્યાન’ પૃ. ૧૯ મામાં ‘ચતુ’ તે બદલે ‘છતુ’ છે તે શબ્દ પણ ચરોતરી પ્રયોગ જણાયછે; પછી સામાન્ય રીતે ગામડિયા લોકો અથવા કોળી લોકો જેવા વર્ગનો શબ્દ એ હોય તો જુદી વાત.

(ક)—૨.

આ નાટકોની કૃત્રિમ પ્રાકૃતના આખ્યન્તર પ્રમાણથી શું સ્પષ્ટ થાયછે? તે જોઈએ. વધારે વિસ્તારની જરૂર નથી. આહીરી અને રાક્ષસી બોલીઓ કોઈ પણ પ્રાકૃત ભાષામાં હયાત હોય એવી નથી—પણ કેવળ કપોલકલ્પિત ઘડી કાઢેલીછે એ રા. કેશવલાલે આપણને બતાવ્યું જ છે. પરંતુ હાવી પણ પ્રાકૃત ઘડી કાઢવામાં પ્રાકૃત ભાષાઓમાં પ્રવર્તતા નિયમો વગેરેના જ્ઞાતની અપેક્ષા છે એ આ કૃત્રિમ પ્રાકૃતોનાં સ્વરૂપ ઉપરથી જણાઈ આવેછે. સંસ્કૃત નાટકોમાં આવેલી પ્રાકૃતોના કેવળ અવલોકનથી આમ ઘડવાની શક્તિ પ્રાપ્ત ના થાય. તો આ પ્રકારનું પ્રાકૃતનું જ્ઞાન પ્રેમાનન્દમાં હોવાનો સંભવ છે કે કેમ? આપણે હાલના સમયમાં જોઈએ છિયે કે પાછલાં ૫૦-૬૦ વર્ષમાં તો આપણા શાસ્ત્રી પુરાણી વર્ગમાં તેમ ઇતર વિદ્વાનોમાં પણ પ્રાકૃતનું પરિશીલન—સ્વ. મજલાલ શાસ્ત્રી જેવા અપવાદ શિવાય ખીનઓનામાં તો—કોઈનું પણ ભાગ્યે નજરે આવશે. તે એટલે સૂધી કે સંસ્કૃત નાટકોમાં આવેલાં પ્રાકૃત વચનોનો કેવળ અનાદર કરીને સંસ્કૃત છાયા વડે જ શાસ્ત્રી લોકો કાર્યનિર્વાહ કરી લેતા હતા અને લેછે. આ અનુભવસિદ્ધ વાત છે. શાસ્ત્રીવર્ગની આ પ્રાકૃત તરફની ઉપેક્ષા સંપ્રદાયલગ્ન હોવાનો સંભવ છે; અને આપણા સંપ્રદાયો દૂરગામી ઘણે ભાગે હોયછે, તે વર્ષોનાં વર્ષોથી ચાલ્યા આવેછે; આ વાતો ધ્યાનમાં લેતાં એમ સંભવ વિશેષ લાગેછે કે પ્રેમાનન્દના સમયમાં પણ પ્રાકૃતો તરફ હેવો જ અનાદર હોવો જોઈએ. તો પ્રેમાનન્દને પ્રાકૃતનું હેતું આભાસજ્ઞાન શી રીતે થયું હશે કે જેથી હેતું અનુકરણ કરનારી કૃત્રિમ પ્રાકૃત ઘડી કાઢવાનું સવિશેષ સામર્થ્ય પ્રાપ્ત કર્યું હોય? મહત્તે તો આ વાત સખળ સંશય ઉત્પન્ન કરનારી લાગેછે.

(ક) — ૩.

પ્રેમાનન્દે આ નાટકોમાં સંસ્કૃત છન્દઃશાસ્ત્ર વગેરેમાં સ્વીકારાયલાં શુદ્ધ વૃત્તો તથા છન્દો વાપર્યાં છે તેથી વળી આ નાટકોના કર્તૃત્વ વિશે સંશયમાં યથાબળ ઉમેરો થાય છે. ‘નળાખ્યાન,’ ‘ઓખાહરણ’ ઇત્યાદિ સર્વે આખ્યાનોમાં દેશીઓ વગેરે છે, અને આ નાટકોમાં શુદ્ધ વૃત્તો ક્યાંથી ? આ નાટક સંસ્કૃત નાટકોના નમૂના ઉપર રચેલાં છે એમ સમાધાન બતાવાય. પરંતુ રચ્યાં છે કોણે ? — એ જ તપાસનો વિષય છે, એટલે એ સમાધાનમાં પૂર્ણ બળ નથી આવતું. આ પ્રકારનાં વૃત્તો રચનારો ઇતર પ્રમાણથી જાણ્યો હોય તો એ સમાધાન કાંઈક કામ આવે. એટલું જ નહિ, પણ પોતાનાં આખ્યાનોમાં જ્યાં જ્યાં છન્દ જેવું વિરલ પ્રસંગે આપ્યું છે ત્યાં છન્દરચના શિથિલ હોઈ શુદ્ધતાને દાવો પણ નથી કર્યો, — અને અમુક છન્દની ચાલ એમ જ મૂક્યું છે. આ મથાળાં અમુક ‘છન્દની ચાલ’ — એમ કોણે મૂક્યાં હશે ? પ્રેમાનન્દે પોતે ? કે કવિ દલપતરામે પ્રસિદ્ધ કરતાં મૂકેલાં ? જૂનામાં જૂના હસ્તલેખ એ કાગ્યોના જોયાથી આ વિશે કહી સકાય. પરંતુ ખીજી દેશીઓનાં નામ વગેરે તો પ્રેમાનન્દે જ મૂકેલાં સંભવે છે, તેથી આ ‘છન્દની ચાલ’ પણ હેણે મૂકવાનો સંભવ છે. તો આ નાટકોમાં હાવાં સુસ્થિર નિર્દોષ વૃત્તો ક્યાંથી ? ‘નળાખ્યાન’ માં શુદ્ધ વૃત્ત માત્ર એક અપવાદ રૂપે છે. આતપે ધૃતિમતા સહચઘ્વા ઇત્યાદિ શ્લોક બાહુક રોજ સૂતા પહેલાં બોલતો હતો એમ કહ્યું છે ત્યાં એ શ્લોકનું બાધાન્તર

“જે ચક્રવાક દિવસે વહૂ સાથ રાખે,
તે સંગ રંગ રમતાં રવિતાપ સાંખે;
રાતે વિયોગ થકો ચન્દ્રપ્રકાશ ખૂંચે,
જે હોય દુઃખ દિલમાં કશું એ ન રૂચે.”

એમ શુદ્ધ વસન્તતિલકામાં છે. એ શું ? આ અપવાદરૂપ સ્થિતિથી જ મહારા મનમાં શક ઉત્પન્ન થયો હતો; તે સાથે આ શ્લોકમાંની બાધામાં પણ પ્રેમાનન્દથી ભિન્ન આધુનિક કવિની બાધાનો રણુકાર જણાયો; અને છેલ્લા ચરણમાં ‘દિલ’ શબ્દ ફારસી હતો (જે કે પ્રેમાનન્દમાં કવચિત્ ફારસી શબ્દો જણાય છે, પણ તે બહુ વિરલ અને આ હેના ના હોય એમ લાગ્યું.) અને એ શબ્દમાં કવિ દલપતરામે પોતાનું નામ ગૂઢ રીતે સૂચવ્યું હોય એમ સંભવ લાગ્યો, તેથી ઈ. સ. ૧૮૮૭ કે તે શુભારમાં કવિ દલપતરામને મહે’ શૌલાપુરથી કાગળ લખી આ વિશે પ્રશ્ન પૂછ્યો હતો; તેના ઉત્તરમાં એઓએ લખ્યું હતું કે હસ્તલેખમાં એ શ્લોકનું બાધાન્તર મૂકેલું નહોતું તેથી મહારા મનમાં થયું કે બાધાન્તર પણ મૂક્યું હોય તો ઠીક, એમ કરીને એ વસન્તતિલકા મહે’ રચીને મૂક્યો છે.

તો પ્રશ્ન એ કાયમ રહે છે કે નિર્દોષ સુસ્થિર વૃત્તો આ નાટકોમાં પ્રેમાનન્દનાં સંભવે ખરાં ?

આ શરૂકાનું સમાધાન કાંઈક જોરથી બતાવાય એમ લાગે છે. ‘ઋષ્યશૃંગાખ્યાન’, ‘અષ્ટાવક્રાખ્યાન’ અને ‘દ્રૌપદીહરણ’ માં શુદ્ધ છન્દ વૃત્તોનો આદર પુષ્કળ પ્રમાણમાં થયેલો છે, ઉપરની શરૂકાને દૂર કરવાને એ બસ છે — એમ કહેવામાં આવે છે. તો જરાક એ તપાસિયે; —

(૧) ઋષ્યશૃંગાખ્યાન—હામાં ફક્ત ચાર કડવાં જ છન્દમાં રચેલાં નજરે પડે છે. કડવું ૪ થું “રાગ માફની ચોપાઈ”,—પણ તે તો ‘ઓખાહરણ’ ના નામથી સુપ્રસિદ્ધ થયેલી. ત્રણ તાલી ચોપાઈ છે, અને તેથી વિશેષ કંઈ લાભ થાય એમ નથી.

કડવું ૧૧ મું—ત્રિભંગી છંદ લાગે છે; જે કે હેને કહ્યો છે “રાગ ત્રિતાળો,” અને ‘ત્રિભંગી’ નામ તો કાઉંસમાં છે. તે પ્રકાશકોએ મૂક્યું હશે એમ સંભવે છે. તેમ વળી આ ત્રિભંગી છન્દનો મૂળ આદર્શ શ્રદ્ધતાલનાં કેટલાંક ગીતમાં છે, તે ઉપરથી માત્ર રચના—છન્દનું નામ અથવા સ્વરૂપ ના જોઈને પણ—થવી અસંભવિત નથી.

કડવું ૧૨ મું—હેમાં ‘રાગ દોહરા’ લખ્યું છે; અને દોહરા જેવા તે કાળમાં પણ પરિચિત અને સરળ છન્દમાં પદ્યરચના શિથિલ બન્ધવાળી ઠામઠામે છે. (લહિયાના દોષથી સમાધાન કરાય તેમ પણ નથી, હેવી શિથિલતા છે.) વિસ્તારભયે એક જ ઉદાહરણ મૂકું છું:—

“ વિભાંડકવન વામા આવી ચતુરા ચપળાકાર,
કોણુ રોકે ઉમાલક્ષ્મી તેમ થયું અવિધાર. ”

અહિં પહેલું અને ત્રીજું ચરણ દોહરા છન્દના માપમાં બેસવાની આશા જ વ્યર્થ છે, હાવાં ઉદાહરણ અનેક છે.

ચોથો છંદ—ભુજંગી—કડવા ૧૮ મામાં છે. હેમાં પણ છન્દોભંગ ડગલે ડગલે નજરે પડે છે.

આ છન્દો પ્રેમાનન્દનાં બીજાં દેશીબદ્ધ કાવ્યોની બહારના નથી, તેમ જ વિશિષ્ટ સંસ્કૃત જાત્યના પણ નથી. પ્રકાશકો ‘ઋષ્યશૃંગાખ્યાન’ ની પ્રસ્તાવનામાં આ ગ્રન્થમાં “ત્રિભંગી, ભુજંગી, દોહરા, ચોપાઈ,—વગેરે” શુદ્ધ છન્દો બતાવી ચમત્કારની વૃત્તિ વાચકના મનમાં પહોંચાણે પ્રેરવાનું કરે છે. પરંતુ છન્દો શુદ્ધ નથી, અપરિચિત નથી, અને આટલા જ છે તો “વગેરે” શબ્દમાં શેનો સમાવેશ કરવાને ઇચ્છતા હશે તે અગમ્ય છે.

(૨) અષ્ટાવકાખ્યાન

(૩) દ્રૌપદીહરણ

}—આ બેનાં દૃષ્ટાન્ત વધારે સખળ ભાસે છે. હેમાં

શુદ્ધ વૃત્તો, સંસ્કૃત જાત્યનાં, અને એ આખ્યાનોમાં વ્યાપકરૂપે નજરે પડે છે. તોપણ એ બે કાવ્યો વિશે કેટલીક શરૂકાઓ ઉત્પન્ન થાય છે.

‘અષ્ટાવકાખ્યાન’ માં સંસ્કૃત વૃત્તો માટે ‘શ્લોક’ એટલું જ લખ્યું છે, તે તો જાણે સમજી સકાય એમ છે; પરંતુ કડવાંના છન્દોનાં નામ નથી આખ્યાં તો નથી આખ્યાં, પણ ત્હેને દેશીઓ કલ્પી અમુક રાગોનાં નામ જ મથાળે આખ્યાં છે; તે એટલે સધી કે ઇતર આખ્યાનોમાં પરિચિત ‘ઢાળ’ તે પણ કોઇક વાર તે ઢાળ જેવા તાલવાળો નથી પણ ‘ચોપાયા’ છન્દના બાંધાનો છે. (કડવું ૯ મું, પ. ૧૩૭ જુવો.). બીજાં આખ્યાનોમાંના

‘ઢાળ’ માં હરિગીતમાં અન્તર્ગત જંપા તાલ હોયછે, અને હામાં—ગોપાયામાં—માત્ર એક-તાલનો જ પ્રવેશ છે:—

(૧) “આબ્યો ધન કાળે મુનિ આજે તેને તે’ શું માર્યો”

(અષ્ટાવકાખ્યાન પૃ. ૧૩૭)

(૨) “વેલ જાણે હેમની ને અવેલ ફૂલે ફૂલી” (‘નળાખ્યાન’)

આ બે સરખાવો; (૧) માં એકતાલ છે; (૨) માં જંપા તાલ છે. પ્રેમાનંદનો અતિ પ્રિય ‘ઢાળ’ આટલું રૂપાન્તર પામે?

વારું; છન્દોનાં નામ ના આપવાનું કાંઈ કારણ સમજાતું નથી. પરંતુ તે ઉપર વિશેષ ભાર મૂકવાની જરૂર નથી; જે કે તે બાબત કારણની કલ્પના આગળ ઉપર હું સંભવરૂપે સૂચવીશ.

‘અષ્ટાવકાખ્યાન’ ને પણ જરા સંશયમાં મૂકનારાં ખીજાં એક બે આબ્યન્તર પ્રમાણુ છે. છન્દના માપમાં વધારે પડતા પણ વાંચ્યાર્થ માટે ખૂટતા શબ્દો ઠેકઠેકાણે કાઉંસમાં મૂકેલા નજરે પડેછે. આ વિશે નાટકોને સંખ્યધે બોલતાં ચર્ચા થશે. તેમ જ પૃ. ૧૮૬ મેં ‘નિડર’ શબ્દ છે ત્હેની આધુનિકતા વિશે પણ નાટકને પ્રસંગે કહેવાશે; અને પૃ. ૧૮૪ શ્લોક. ૨૯ મામાં ‘ઊભી (=ઊભા રહીને) એ સોરઠનો પ્રયોગ પણ યોગ્ય સ્થળે ચર્ચાશે.

‘દ્રૌપદીહરણુ’ માં—પણુ છન્દ તથા વૃત્તોનાં નામ નથી આપ્યાં; તે ઉપરાંત શુદ્ધ સંસ્કૃત વૃત્તોને પણ નામ નહિં પણ રાગ આપ્યાછે. ઉદા—કડવું ૧૭ મું પ્રથમ શ્લોક મૂકીને પછી બધાં સ્તંભરા વૃત્ત છે ત્હેને ‘રાગ પંચમ કાનડો’ એમ મથાળું આપ્યું છે. (આ વૃત્તમાં અનેક સ્થળે યતિભંગ બહુ જ છે—તે વાત જુદી જ છે.) ઇતર આખ્યાનોમાં દેશીઓ છે ત્હેમાં પણ કાલમાનને લીધે છન્દનું સ્વરૂપ પ્રવિષ્ટ થાયછે તે જુદી જ વાત છે.†

† આ બાબતમાં પ્રકાશકોની કલ્પનાં કાંઈ અદ્ભુત જ છે:—

“આ રાગ કપ્હારથી ને શી રીતે ઉત્પન્ન થયા હશે, અને ત્હેમાં કાંઈ પણ માપ કે ઢંગધડો હશે કે નહિં એ તજવીજ કરવા સરખું છે.”

(‘દ્રૌપદીહરણુ,’ કવિચરિત્ર, પૃ. ૨૧.) અહિં ‘રાગ’ શબ્દ કડવાંતા છન્દ:સ્વરૂપ બંધા-રણુને માટે ખોટી રીતે વાપર્યોછે.

“ઘણાં ખરાં નામ ઉપરથી ત્હેમની ઉત્પત્તિ ગાયનમાંથી થઈ હશે એમ લાગેછે. રાગનું નામ આપી ત્હેની પાછળ દેશી કે ચાલ ઉમેરવાથી અસલ ગાયનના રાગની ધાટીમાં ફેરફાર કર્યો હશે એમ જણાયછે.”

(ઉપરનું જ કવિચરિત્ર, તથા પૃષ્ઠ તે જ.)

‘રાગની દેશી કે ચાલ’—એમ તો પ્રસંગ જ ના આવે; અને રાગની ધાટીમાં ફેરફારી રીતે સંભવે? ગીતના બાંધાની વાત જુદીછે.

‘દ્રૌપદીહરણુ’ માં કડવાંમાં દેશીઓના રાગ બતાવ્યાછે, પણ અંદર બધારણુમાં જન્દો છે તે વિશે પ્રકાશકો કહેછે:—

“દ્રૌપદીહરણુમાં કવિએ દરેક ઠેકાણે અમુક રાગ કે દેશીનું નામ પણ આપ્યુંછે; પરંતુ તે પિંગળનાને અમુક હંદ છે. અને તે તાલ માપમાં શુદ્ધ છે, તે ઉપરથી અનુમાન થઈ સકેછે કે કવિએ દેશીઓ અમુક તાલ માપથી જ કરેલી હોવી જોઈએ.”

(‘દ્રૌપદીહરણુ,’ કવિચરિત્ર, પૃ. ૨૨.)

એટલે? ત્યારે હેમાં જન્દ વૃત્ત છે તે ઇચ્છાપૂર્વક જન્દ વૃત્ત ઝાળખીને રચેલા નહિ? અકસ્માત્ યોગ આવી ગયેલો? રા. કેશવલાલ તો જુદો જ હક કરેછે કે એ કવિએ સંસ્કૃત પિંગળના તેમ જ પ્રાકૃત પિંગળના વૃત્ત જન્દો જાણીને જ રચેલાછે.

“દરેક રાગમાં તાલ હોયછે; અને તે બહુ કરીને નિયમિત રીતે પડેછે.” (અનિયમિત પડનારો તાલ કેવો હોય? શબ્દ વિરોધ જ આવે!). “તાલ જે નિયમિત હોય તો કવિતામાં માપ હોવું જ જોઈએ; કેમકે તાલની ગણતરી માત્રા વડે થાયછે. * * * * * પિંગળના હંદ અને ગાયનના રાગ એ તાલ માત્રાને સંબંધે એક જ છે, એમ કહી સકાય. એટલે પિંગળના અમુક હંદ ગાયનના અમુક રાગમાં ગવાઈ સકાયછે. અથવા ગાયનનો અમુક રાગ એ પિંગળનો અમુક હંદ થઈ રહેછે. પિંગળના ને ગાયનના પ્રસ્તારાદિકથી આ વાત સાબીત કરી સકાયછે.”

(ઉપરનું જ કવિચરિત્ર પૃષ્ઠ તે જ.)

સંગીતશાસ્ત્ર અને જન્દ:શાસ્ત્ર સંબંધે હામાં જે પાંડિત્ય દેખાયછે તે કેટલું લૂલુંછે તે ‘રાગ’ અને ‘જન્દ’ વચ્ચેનો મૂલગત ભેદ જાણનારને સ્પષ્ટ જ છે. અને આ વચનોથી તે લોકોને હસવું આવે તો સ્વાભાવિક છે. અમુક હંદ અમુક જ રાગમાં ગવાય એમ નથી, કોઈ પણ રાગમાં ગવાય; તેમ જ અમુક રાગ તે અમુક હંદ અને એ ચમત્કાર હજી સૂધી તો સૃષ્ટિમાં બન્યો નથી. રાગનું ઉપાદાન સ્વર છે, અને જન્દનું ઉપાદાન કાલમાન, માત્રા, છે, એ ભેદથી રાગ અને જન્દ અન્યોન્યનિરપેક્ષ બનેછે. માત્રાપ્રસ્તારને સ્વરસંગીત જોડે સંબંધ નથી. સંગીતના તાલ તે રાગનું ઉપદાનકારણ નથી; રાગમાં જ્ઞારથી ઉમેરાતો જુદો જ અંશ તાલ છે. આ બાબત મહેં કવિતા અને સંગીત (‘સુદર્શન’ પુ. ૧૪ અંક ૪-૫ વગેરે-માં) વગેરે સ્થળે અને છેવટે ‘કવિતાપ્રવેશ’ ના અવલોકનમાં (‘વસન્ત’ આષાઢ સંવત ૧૯૬૫ પૃ. ૧૮૦-૧૮૪ માં) સવિસ્તર ચર્ચા કરીછે.

સંગીતનું ખરું સ્વરૂપ ના જાણવાથી ઉપર બતાવેલો હાસ્યજનક ભ્રમ થાયછે. સંગીતનું શિક્ષણ આપણા દેશમાં હાલના સમયમાં દરેક ગૃહમાં ને શાળામાં આવશ્યકછે તે સમજાયું નથી, એ શિક્ષણ વિના કોઈ પણ સજ્જન કે સનારીની કેળવણી પૂર્ણ ન ગણાય, એમ સ્થિતિ નથી,—હેનું આ પરિણામ છે.

પરંતુ મ્હોટી શરૂકા એક એ છે કે આ પ્રકારના છન્દોને લીધે જ નહિં પણ ખીજાં અન્તર્ગત પ્રમાણોથી આ ‘દ્રૌપદીહરણુ’ વગેરે ‘કાવ્યો’ને વિશે જ સંશય ઉત્પન્ન થતો નથી? એક તો જે બાઈ વિશે પાછળ વાત કરીએ ત્હેની કનેથી જ આ ‘દ્રૌપદીહરણુ’ નો હસ્તલેખ મળેલો જણાય છે. એ બાઈની ગૂઢ પદ્ધતિ વિશે, તેમ જ વલ્લભનો સમકાલીન હેનો બાપ હોવો અસંભવિત છે તે વિશે, પાછળ કહ્યું છે તેથી પુનરુક્તિ કરવાની જરૂર નથી. પણ આ કાવ્યનું અન્તઃસ્વરૂપ જ એટલું તો અપ્રેમાનન્દીય લાગે છે કે હેનો સ્વીકાર કરતાં સંકોચ ઉત્પન્ન થાય છે. આઠ જ દિવસમાં આવડું મ્હોટું કાવ્ય લખ્યું તે ચમત્કાર તરીકે પ્રકાશકો તથા રા. કેશવલાલ બતાવે છે. અને ખરે એ ચમત્કાર હોવો છે કે એ કાવ્ય સંબન્ધી હકીકત જ ગળે ઊતરવી કઠણ પડે છે. એટલો જયો તો જાણે વખતે અદ્ભુત ઉદ્યોગવાળો કવિ લખી સકે. પરંતુ હેમાં જે ફૂટકાવ્યો વગેરેનો જયો છે તે જોતાં તો એ શક્યતાને ચમત્કારના વર્ગમાં જ મૂકવી પડે છે. તેમ એ ફૂટકાવ્યો પ્રેમાનન્દ જેવો કવિ કરે એ પણ અત્યંત અસંભવિત લાગે છે. અન્તર્લાપિકાઓ, ચિત્રબન્ધો, એકાક્ષરી શબ્દોનો શ્લોક વગેરે એટલો તો કૃત્રિમ ફૂટકવિતાનો ભાર આ કાવ્યમાં છે કે હેમાં પ્રેમાનન્દની મૂર્તિ આપણે જોઈ નથી સકતા. પરિણામે માટે હેમની રીતનું કાવ્ય જાણીને લખ્યું—એ સમાધાન સ્વીકારાય એમ નથી લાગતું. પ્રેમાનન્દના વ્યક્તિત્વના અભાવ વિશે જે પાછળ નાટકોને સંબન્ધે કહ્યું છે તે આ કાવ્યને પણ સર્વથા લાગૂ પડે છે. કવિ દલપતરામે તથા નર્મદ કવિયે ચિત્રબન્ધો વગેરે ફૂટકાવ્યો સંપ્રદાયને અનુસરીને કર્યાં છે; પણ ત્હેમાં હેમની ભાષા પરબાઈ આવે એમ બહુધા છે. ‘તપત્યાખ્યાન’ ના ચિત્રબન્ધોમાં ‘દ્રૌપદીહરણુ’ માંના જેવી કિલ્લતા નથી એ ખરું; પણ હેમાં એ શૈલીભેદ તો છે જ; અને મુદો તે જ છે. વિસ્તાર માટે પ્રસંગ કે અવકાશ નથી. પણ પેલો એકાક્ષરી શ્લોક અહિં બતાવવા જેવો છે:—

“હિ આ ચ ઓં ડહું ટ રે, થ વૈ ન ઊ ખ હૈ વ રે;
અ ગો ઠ હી રૂ જ્યાણુ રે, વ મા વિ વૈ ઠ ની ઉ રે.”

(દ્રૌપદીહરણુ, કડવું ૧૭ મું; પૃ. ૧૦૩)

પ્રકાશકોને આ કાવ્યની ટીકા લખતે જ્યાં જ્યાં મુશ્કેલિયો નડી ત્યાં પેલી બાઈયે “મનપતીજ ખુલાસા કરી આપ્યા હતા.” એટલી એ પ્રેમાનન્દનાં કાવ્યોની સમજનારી હતી. પરંતુ આ એકાક્ષરી શ્લોક આગળ તો બાઈનું પણ કાંઈ ચાલ્યું જણાતું નથી. પણ ટીકાકારોના સદ્ભાવ્યે એ બાઈ કને શ્લોકનો અર્થ એક જુદા કાગળ ઉપર લખેલો હતો. ટીકાકાર લખે છે કે સૌભરીકૃત એકાક્ષરી કાશ પ્રમાણે એ શબ્દોના અર્થ મળતા આવે છે. એ કાશની મદદ હેમને હતી તો પછી આ કાગળિયાની બહુ જરૂર નહોતી. તોપણ એ શ્લોકનો અર્થ બતાવ્યો છે તે જોતાં એકલા કાશથી કામ થાય એમ નથી લાગતું. એ ટીકામાં અર્થ બતાવ્યો છે ત્હેમાં શબ્દોનો વાક્યની અંદર પરસ્પર સંબન્ધ આણવાને ખ્હારથી એટલા તો શબ્દો, ક્રિયાપદો, વિભક્તિના પ્રત્યયો, વગેરે આણવાં પડ્યાં છે, તે શબ્દોનો ક્રમ પણ હેવો વાંકોચૂંકો કરવો પડ્યો છે,—કે આ અર્થ શી રીતે કદી પણ નીકળી સકે તે અતકર્ષ વાત લાગે છે. પરંતુ તાત્પર્ય એ છે કે હાલો શ્લોક લખનારો પ્રેમાનન્દ અને ‘નળાખ્યાન’

ધ્યાદિ લખનારો પ્રેમાનન્દ એ એ એક હોય એમ કોઈ પણ માની સકશે નહિ. નાનારૂપતા, પંડિતશૈલી,—વગેરે ખુલાસા વ્યર્થ જ ગણાશે.

વધારે બોલવાની જરૂર નથી. પરંતુ પ્રકાશકોને એક પ્રશ્ન પૂછવાનો ઉત્પન્ન થાય છે,— અને હેમણે હસ્તલેખ અને છપાયેલા ગ્રંથમાં વિરામચિહ્નો, ગોઠવણ વગેરે બાબતમાં છૂટચથી બેઠે આપ્યો છે તેથી પ્રશ્ન અસ્થાને નથી. તે એ કે અન્તર્લાપિકા, ચિત્રબન્ધ વગેરે આ કાવ્યમાં છે હેમાં કોઈ પાડીને તથા બાલબોધ અક્ષરવડે, જે અન્તર્ગત લાપિત વાક્યો વગેરે બતાવ્યાં છે તે હસ્તલેખ ઉપરથી નક્કે નક્કલ છે, કે એ નિશ્ચિત કરવા માટે પેલી બાઈની વિદ્વાતાની અથવા તો કોઈ છૂટા કાગળિયાની મદદ લેવી પડી હતી ?

સંસ્કૃત વૃત્તો વિશે આમ સ્થિતિ છે. એ પ્રેમાનન્દને સંખન્ધે ભૂતકાળના સાહિત્યનું અંગ હતું, તથાપિ ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ જોતાં સંસ્કૃત વૃત્તોનો નવો ઉદય આધુનિક કવિતામાં જ—પાછલા પચાસ વર્ષની અંદર—થયો છે, તે દૃષ્ટિએ પ્રેમાનન્દની રચનામાં સંસ્કૃત વૃત્તોનું દર્શન તે એકરૂપે હેના પછીના સમયના સ્વરૂપનો જ પ્રવેશ થયો દેખાડે છે; અને એ પ્રકારનો કાલવિરોધ સંશયને માર્ગ આપે છે. પરંતુ આ કરતાં વધારે સમ્પૂર્ણ રીતે ભૂતકાળનું સાહિત્યસ્વરૂપ છતાં ભાવિકાળના સ્વરૂપના પ્રવેશનું જ દર્શન કરાવનાર મરાઠી છન્દ-અભંગ-માં આપણે કાલવિરોધ દેખીએ છિયે. પ્રેમાનન્દે તુકારામના અભંગ છન્દને પણ ગુજરાતીમાં જિતાર્યા એમ કરીને રા. કેશવલાલ કાંઈક તે ખાતે ગૌરવનું બીજ જીવે છે. સંસ્કૃત વૃત્તો માટે વામન પંડિતનાં વૃત્તો જિતાર્યા એમ એઓ કહે છે, હેની જરૂર ખરું જોતાં જણાતી નથી,—કેમકે પ્રેમાનન્દનું સંસ્કૃતનું જ્ઞાન સ્વીકારાયું છે તો એ વૃત્તોનું જ્ઞાન સંસ્કૃત સાહિત્યમાંથી જ હેને સાક્ષાત્ મળ્યું એમ કહેવાને કશો બાધ નથી. * પરંતુ આ અભંગ માટે તો તુકારામની કવિતાનો અને મરાઠી સાહિત્યનો સંપર્ક પ્રેમાનન્દને થયો હોય તો જ ‘દ્રૌપદીહરણ’ માંના અભંગ છન્દનું સમાધાન થઈ સકે. આ સંપર્ક થયો હોવાનો સંભવ મ્હને તો અદ્વપતમ લાગે છે,—બદ્ધે, શન્યવત્ જ લાગે છે. એ સમયના ઇતિહાસને આધારે અને સાહિત્યના પ્રચારને આવશ્યક કારણ સામગ્રીના અભાવનો વિચાર કરીને, આ અસંભવ હું સમ્પૂર્ણ માનું છું. કારણો દૂકામાં સૂચવીશ.

તુકારામનો જન્મ ઈ. સ. ૧૬૦૮ માં અને મરણ ઈ. સ. ૧૬૪૯ માં થયું.† પ્રેમાનન્દનો જન્મ સં. ૧૭૧૪ માં એટલે ઈ. સ. ૧૬૫૮ માં, અર્થાત્ તુકારામના મરણ પછી

* વામન પંડિત તુકારામનો સમકાલીન હતો એટલે એકના અભંગ અને બીજાનાં વૃત્ત જિતાર્યા એમ કલ્પનામાં ચમત્કાર જણાતો હશે, એટલું જ લાગે છે. તુકારામ અને વામન પંડિતનાં કાવ્યો પ્રેમાનન્દના જોવામાં આવ્યાં હતાં કે કેમ એ બાબત સાક્ષાત્ લેખી પ્રમાણ હોય તો તો ઉત્તમ. વિશ્વસનીય પ્રમાણ જોઈએ.

+ Linguistic Survey of India, Vol. VII, Introduction p. 13; તેમ જ, શંકર પાંડુરંગ પંડિતની ‘તુકારામના અભંગની ગાથા’ માં હેના જીવનચરિતનું પૃ. ૨ જુ. .

નવ વર્ષે. સં. ૧૬૯૨ માં પ્રેમાનન્દનો જન્મ વધારે સંભવિત ગણ્યમાયો છે (' દ્રૌપદીહરણુ ' કવિચરિત્ર, પૃ. ૨-૩), તો તે લેતાં ઈ. સ. ૧૬૩૬ માં લખ્યે તે તુકારામના મરણુ વખત પ્રેમાનન્દની ઉંમર ૧૩ વર્ષની. ' દ્રૌપદીહરણુ ' રચ્યાની સાલ એ કાવ્યને અંતે ૧૭૪૫ ની આપી છે; એટલે ઈ. સ. ૧૬૮૯ માં અર્થાત તુકારામના મરણુ પછી ૪૦ વર્ષે એ રચાયું. અભંગ એ કાવ્યમાં જ જોઈયે છે. તે એમ થયું કે તુકારામે અભંગ લોકપરિચિત કર્યા હોવા પચાસ વર્ષની અંદર ગુજરાત સધી હોવા પ્રભાવ પ્હોચી ગયો. તુકારામની પૂર્વે અભંગ મરાઠી કવિતામાં હતા ખરા; પરંતુ ' અભંગ ' ને સંપૂર્ણ રૂપમાં લાવનાર અને લોકપરિચિત કરનાર તુકારામ જ હતો. x અર્થાત, સંભવ હોય તો એ તુકારામના વખત પછી ગુજરાતમાં અભંગ પેસે. રા. કેશવલાલ પણ તુકારામના અભંગ પ્રેમાનન્દે ઊતાર્યા એમ માને છે. (' પ્રેમાનન્દ ' - પૃ. ૨૦). હવે ગુજરાતમાં મરાઠાઓનો પ્રવેશ પૂરસત્તામાં તો ઈ. સ. ૧૭૨૦ માં શરૂ થયો. § પરંતુ વડોદરામાં ગાયકવાડની કાયમ સ્થાપના ઈ. સ. ૧૭૩૪ માં શરૂ થઈ. * તે પહેલાં મરાઠાઓનો પ્રવેશ તળ ગુજરાતમાં ઓછો હતો, ને જે હતો તે આવ્ય જ, લૂંટ-ફાટ, જોરવસૂલ-નો હતો. પ્રેમાનન્દના મરણની સાલ (સં. ૧૭૯૦ = ઈ. સ. ૧૭૩૪) અને ગાય-કવાડની વડોદરામાં કાયમ સ્થાપનાની સાલ તે એક જ થાય છે. અર્થાત, પ્રેમાનન્દના સમયમાં તો મરાઠાનો પ્રવેશ વડોદરામાં લાંબા વખત માટેનો કદી નહોતો થયો. તો પ્રેમાનન્દને આ અભંગને પરિચય મળવાનો પ્રસંગ શી રીતે સંભવે ? ' દ્રૌપદીહરણુ ' ઈ. સ. ૧૬૮૯ માં રચાયું તે વખતે તો વડોદરામાં મરાઠાઓનો સ્પર્શ પણ નહોતો થયો. ગુજરાતમાં પણ, શિવાજીએ મુરત ઉપર ૧૬૬૪ થી ૧૬૭૫ સધી જુદી જુદી વાર ચઢાઈઓ કરી હતી તે ઉપરાંત મરાઠાનો પ્રવેશ નહોતો. તો ઈ. સ. ૧૬૮૯ માં પ્રેમાનન્દને અભંગનો નમૂનો મળ્યો ક્યાંથી ?

x ' દ્રૌપદીહરણુ ' કડવું ૮ મું જે અભંગમાં છે તે ચાર ચરણી અભંગ અને સુસ્તિક્ષ્ણ બાંધાવાળા છે તે જૂલકું ના જોઈયે.

કર્નલ કીર્તિકર, આઈ. એમ. એસ. મરાઠી ભાષાના પ્રવીણ સાક્ષર છે, હેમને મહેં પત્રથી પૂછતાં એઓ ડોક્ટર ઓર્સનના મતથી જુદા પડે છે; કહે છે કે તુકારામના વખત પહેલાં અભંગ પૂર્ણરૂપમાં આવ્યા હતા. તુકારામની પૂર્વે નામદેવ વગેરેએ અભંગ પુષ્કળ લખ્યા છે એમ એઓ મહને લખે છે. તે વાતની ના નથી. પરંતુ માત્ર અભંગની સંખ્યા એ જ કસોટી નથી. કર્નલ કીર્તિકર મહને લખે છે:—

“ He touched however the heart of the populace by the easy flow of his language and forcibleness of reason and religious vigour.”

તો આ સાધનોની મારફત જ પોતાના અભંગ અને તેથી તે હન્દને લોકપરિચિત વધારે કર્યા એમ કહેવાને બાધ નથી.

§ આ શુમારમાં શાહુ રાજને ગુજરાતના અમુક ભાગમાં ચોથ તથા સરદેશમુખી વસૂલ કરવાનો હક દિલ્હીના બાદશાહ તરફથી મળ્યો. (એલજી ડાસાભાઈ કૃત History of Gujrat, p. 163-164).

* એલજી ડાસાભાઈ કૃત History of Gujrat, p. 174.

આનંદેશમાં નંદુરબારમાં પ્રેમાનંદ કેટલોક વખત વસ્યા હતા. x અને 'દ્રૌપદીહરણ્ય' ત્યાં જ લખ્યું હતું એમ ગણાય છે, તો ત્યાંથી મરાઠી ભાષાના સંસ્કાર લીધા હશે એમ કલ્પના કોઈ બતાવે. પરંતુ આનંદેશમાં મરાઠાઓનો પ્રભાવ ઈ. સ. ૧૭૬૦ થી સ્થાપિત થયો. (આનંદેશ ગેઝિટીઅર પૃ. ૨૫૨ જુવો). અલબત્ત તે પહેલાં પણ વસતિ તો મરાઠાઓની હતી. * અને ભાષાનો આધાર તો તળ મુલકમાં વસનારા લોકો ઉપર હોય. તેથી મરાઠી ભાષા જ પ્રવર્તતી હોવી જોઈએ—એમ ઉત્તર મળી સકે. પરંતુ, વાત ખરી એ છે કે જેમ હાલ સધી છે તેમ તે કાળે પણ આનંદેશમાં—અને ખાસ નંદુરબાર વગેરે ગુજરાતની નજીકના ભાગમાં મરાઠી ભાષા નહિ પણ આનંદેશી ભાષા પ્રચલિત છે અને હતી. આનંદેશીમાં મરાઠી ભાષાના શબ્દો છે ખરા, પરંતુ હેનું શરીરખંધારણ્ય ગુજરાતીને મળતું છે. જે પ્રાકૃતમાંથી ગુજરાતી ઉત્પન્ન થઈ તે ઉપરથી જ આનંદેશી થઈ છે; મરાઠીનો પાયો જુદો પ્રાકૃત ઉપર છે. આ પ્રકારનાં કારણોથી ડૉક્ટર શ્રીઅર્સને આનંદેશીને મરાઠીથી જુદી, તેમ

x નંદુરબારમાં શા માટે પ્રેમાનંદ રહેલા તે વિશે ખાતરી લાયક માહિતી નથી, એમ પ્રકાશકો કહે છે. ત્યાંના રાજાનો આશ્રય હેમને હતો એ મરહૂમ નવલરામભાઈની કલ્પના પ્રકાશકો સ્વીકારતા નથી; અને વખતે કથા કરી ખાતા હશે, કે કોઈની પેઢીના ગુમાસ્તા હશે, વગેરે કેવળ તર્ક કરે છે. છતાં એઓ જ કહે છે વલ્લભના લખવાથી જણાય છે કે કવિ કશો ધંધો રાજગાર કરતા નહિ, નંદુરબારના રાજા સાથે કવિને મિત્રાચારી હતી, ને તે રાજા પોતાને ત્યાં રહેમને ધણીવાર ખોલાવતા. ('દ્રૌપદીહરણ્ય', કવિચરિત્ર, પૃ. ૧૫-૧૬.); ત્યારે રા. કેશવલાલ કવિને એ રાજાના મિત્ર તથા રાજગુરુ કહે છે;—તે માટે આધાર હશે જ એમ ધારું છું. ('પ્રેમાનંદ' પૃષ્ઠ ૨૫). રા. કેશવલાલ કહે છે એ રાજાની પ્રસન્નતાને અર્થે 'દ્રૌપદીહરણ્ય' રચ્યું હતું. 'દ્રૌપદીહરણ્ય' માં કવિ પોતે કહે છે :—

“ ઉદર કાજ વશી દિન આઠમાં
કવન આ કરિયું ધરો પાઠમાં. ”

તે રાજાએ એ કાવ્ય માટે ધન આપેલું એમ હાનો અર્થ સમજવો ? કે પ્રકાશકો ધારે છે તેમ, રાજાનો આશ્રય લીધેલો નહિ પણ કથા કરી ખાઈને પેટ ભરેલું ? ક્યાં વશીને ?—તે ઉપરની પંક્તિમાં કે ત્હેની આસપાસ નથી કહ્યું. નંદુરબાર એમ માની લેવાનું છે.

નંદુરબારના રાજાનું નામ કોઈએ આપ્યું જણાતું નથી. 'દ્રૌપદીહરણ્ય' રચ્યાની સાલ સં. ૧૭૪૫=ઈ. સ. ૧૬૮૯—માં તો નંદુરબારમાં મુસલમાન રાજ્યનો પ્રભાવ હતો; મરાઠાનો પ્રભાવ ઈ. સ. ૧૭૬૦ થી આનંદેશમાં શરૂ થયો. કોઈ મુસલમાન રાજ્યનો સૂઝો હશે તે નંદુરબારનો રાજા કહ્યો હશે ? પણ મુસલમાન સૂળાનો 'રાજગુરુ' પ્રેમાનંદ શી રીતે હોય ? કોઈ હિન્દુ સૂઝો હશે ? આનંદેશના ગેઝિટીઅર પૃ. ૨૫૨ ઉપરથી જણાય છે કે ૧૭૬૦ સધી મુસલમાનોના તાબામાં આનંદેશ હતો. ૧૭૬૦ માં અસીરગઢનો કિલ્લો મરાઠાઓએ લીધા પછી આનંદેશમાં મરાઠાનો પ્રભાવ સ્થાપિત થયો.

* આનંદેશ ગેઝિટીઅર પૃ. ૪૫૭-૪૫૮ ઉપરથી જણાય છે કે ઈ. સ. ૧૩૪૨ માં Ibn Batuta (ઇબ્નબતૂતા) નંદુરબાર ગયેલો તે કહે છે—ત્યાં મરાઠાની વસતિ છે. પરંતુ આ માત્ર જાતિપરત્વે જ, ભાષાપરત્વે નહિ,—એ સ્પષ્ટ છે.

ગુજરાતીથી પણ જુદી મૂકી છે. અને ભાષાની જ સ્થિતિ આમ છે, તો મરાઠી સાહિત્યમાંથી અભંગનો પ્રવેશ ગુજરાતીમાં થવો વિશેષ અસંભવનીય થાય છે. મરાઠી સાહિત્યની સ્પર્ધા તરીકે અભંગ પ્રેમાનન્દે ઉતાર્યા એમ રા. કેશવલાલનો આશય છે; તે હેવી સ્પર્ધાને માટે જોઈતો સંપર્ક એ એ ભાષાના સાહિત્યનો થયેલો તો નથી જ સંભવતો. તુકારામના અભંગ સાહિત્યનું જ આગવું ધન નથી; ભક્તવર્ગના ભક્તિના પ્રચારને લીધે લોકસમુદાયની મિલકત છે; અને તે માર્ગે અભંગનો પરિચય સંભવે એમ પક્ષ ખતાવાશે. પરંતુ તે સમયમાં નંદુરનાર સૂઝી એ પ્રકારે પણ અભંગ એટલા વ્યાપક રૂપે પેઠા હોય એમ લાગતું નથી;—સાહિત્યમાં સ્પર્ધા માટે આકર્ષણ થાય એટલો પ્રવેશ તો નહિ જ. પણ વધારે સંભવતુલનાઓની જરૂર શી છે? નંદુરનારના રાજને માટે અથવા ત્યાં ઉદ્ધર ભરવા માટે, કવિએ ‘દ્રૌપદીહરણ’ રચ્યું એમ તો સ્પષ્ટ કહેવાય છે; તો નંદુરનારની ભાષા મરાઠી હોત; તો ગુજરાતી કાવ્યનો અને કવિનો પગપેસારો પણ અશક્ય હતો. ખાનદેશી ભાષા ગુજરાતીને વધારે સમીપ હોવાને પરિણામે જ ગુજરાતી કવિનું ત્યાં ઉદ્ધરોપણ શક્ય બને. ‘દ્રૌપદીહરણ’નું કર્તૃત્વ આ ઉપરથી પ્રેમાનન્દનું છે’ સ્વીકાર્યું એમ ક્ષણિત નથી થતું. કેમકે નંદુરનારમાં રહીને બીજી કવિતા હેમણે કરેલી છે. આ તો માત્ર નંદુરનારની ભાષા કેઈ તે માટે પૂર્વ-પક્ષનાં જ વચનોમાંથી નીકળતું અનુમાન ઉપસ્થિત કરું છું.

મરાઠી સાહિત્યની અસર ગુજરાતી સાહિત્ય ઉપર પ્રેમાનન્દના સમયમાં પડવાનો અસંભવ રા. કેશવલાલના ઇતિહાસદર્શન ઉપરથી સૂચિત થાય છે. હેમના ‘પ્રેમાનન્દ’ના નિબંધને પૃ. ૧૭-૧૮ મે પ્રેમાનન્દના સમયની ભાષાના ઇતિહાસની રિથિતિ ટૂંકામાં પણ સળંગ રીતે હેમણે ખતાવી છે, ત્યાં (પૃ. ૧૮ મે) એઓ કહે છે:—

“ તે સમયના રાજરજવાડામાં, કવિકોવિદમાં અને સાધુસંતમાં માન પામતી ભાષા જોઈએ તો હિંદુસ્તાની જ હતી. સ્વરાજ્યના પ્રતાપે મરાઠી મહારાષ્ટ્રમાં પૂજા પામતી થઈ હતી, પરંતુ હિંદુસ્તાનીની બરાબર તે પણ થઈ સકી નહતી.”

આ સ્થિતિમાં પ્રેમાનન્દે ગુર્જર કવિતાને દીપાવવાનો આરમ્ભ કર્યો. અર્થાત્ તે સમયમાં મરાઠી ભાષાને પોતાના પ્રદેશમાં જ અને પૂજા પામવાનો આરમ્ભ જ થયો હતો. તો પછી ગુજરાતમાં હેના સાહિત્યની છાયા પડવાની આશા શી ?

સારાંશ એ કે—એક ભાષાના સાહિત્યની અસર બીજી ભાષાના સાહિત્ય ઉપર પડવા માટે, માત્ર સમકાલીનતા એ બસ કારણ નથી; અને પ્રેમાનન્દના સમયમાં અને તે પૂર્વના

* “ It (i. e. Khandeshi) contains a large admixture of Marathi, but the inner form of the language differs, and its base is a Prakrit dialect more closely related to Sauraseni than to Maharashtri which latter Prakrit is derived from the same base as the modern Marathi.” (Linguistic Survey of India Vol. VII. Marathi, Introduction p. 2, para 1.)

એ ગ્રંથમાંના નકશામાં પણ ખાનદેશીને મરાઠીની બહાર મૂકી છે.

તથા પછીના તરતના સમયમાં જે રાજકીય અસ્થિરતા હતી તે આ પ્રકારની અસરને બાધક અંશ જ છે. અંગ્રેજી ભાષાની અસર પણ શાન્તિની સ્થાપના પછી જ થયેલી લાગેછે; તેમ ફારસી ભાષાનો પ્રવેશ ગુજરાતી ભાષામાં થતે કેટલા જમાના લાગ્યાછે તે પણ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે. આ પ્રકારની અસર માટે તો રાજકીય શાન્તિ; દેશ દેશ વચ્ચે ઝડપથી મુસાફરીનાં સાધન,—જેવાં કે રેલવે; પુસ્તકોના ફેલાવાનાં સાધન, જેવાં કે છાપખાનાં; હેવી હેવી સંસ્થાઓની સહાયતા આવશ્યક છે; તે ઉપરાંત બંને સાહિત્યની પ્રભુઓનો પરસ્પર સંપર્ક પૂર્ણરૂપે સ્થાપવો જોઈએ છિયે. આ કારણોની પ્રબલતા હાલના સમયમાં છે ત્હારે ઠેઠ બંગાળી સાહિત્યનો સંપર્ક ગુજરાતી જોડે થયોછે; અને મરાઠીમાંથી ‘અંજનીગીત’, ઉત્પન્ન થવાના થોડા જ અંતરમાં, રા. મણિશંકર ભટ્ટને હાથે પ્રવેશ પામ્યુંછે, તેમ જ અબંગા દિંડીની ઉત્પત્તિ પછી અનેક વર્ષે ‘પ્રાર્થનામાળા’ ના ભક્તકવિને હાથે એ અબંગે તથા દિંડીએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રથમ દર્શન દીધુંછે. મરાઠી ચાલની લાવણીનો પ્રવેશ પણ વડોદરા તથા ગુજરાતના ખીજા ભાગમાં મરાઠાનો અમલ સુસ્થાપિત થયા પછી જ છે.

‘ભાષા’ ના સાહિત્યની સ્થિતિ જુદી તરેહની છે. હેની અસર ઘણા વખતથી પેઠી હતી તેથી ગુજરાતના કવિઓને તે સ્વીકારતે વાર ના લાગી; અને ગુજરાતી ને ‘ભાષા’ એ બંને શૌરસેનીની પુત્રીઓ જેવી જ હોવાથી એ બેના સંબંધે આ બનાવને વિશેષ ઉત્તેજન આપ્યું, હાના વિરોધમાં જોઈશું તો શુદ્ધ ફારસી પિંગળના સંસ્કાર છોક આધુનિક સમયમાં જ—ગઝલ વગેરેના નમૂના લઈને—પ્રવેશ પામ્યાછે. દલપતરામ અને નર્મદ કવિયે ગઝલો નથી રચી. મ. ન. દ્વિવેદી, બાળાશંકર, વગેરેના વખતથી ગઝલનું દર્શન છે,—અર્થાત્ પાછલાં પચીસ ત્રીસ વર્ષથી જ. હેમાં વળી વિશેષ કારણ છે;—તે સાહિત્યનો સમભાવ સાથે સંસર્ગ, એ પણ એક મુખ્ય કારણ છે.

આ સર્વ કારણોમાંથી એક પણ પ્રેમાનન્દના સમયમાં અસ્થિતિમાં નહોતાં, એ ઐતિહાસિક સત્યના પ્રકાશથી જોતાં અબંગને સ્વીકારનારા ‘દ્રૌપદીહરણ’ ઉપર પણ અચ્છા થાય તો અકારણ તો નહિં જ ગણાય. આ એકલું જ કારણ છે એમ નથી તે પાછળ આવેલી ચર્ચાથી જણાશે જ.

આ ‘દ્રૌપદીહરણ’ માં અબંગ છે (કડવા ૮ મામાં) ત્હેનું સ્વરૂપ પણ આધુનિક છે. તુકારામના સમયના અબંગનો બાંધો અક્ષરસંખ્યા વગેરેને સંબંધે શિથિલ હતો; અમુક કાળના માપમાં ગમે તે રીતે વધારે ઓછા, હ્રસ્વદીર્ઘ, અક્ષરો સમાય તો તેથી સંતોષ પામી છન્દનું પિંગળબન્ધન તુકારામે સ્વેચ્છાપૂર્વક અનાદરપાત્ર જ ગણ્યુંછે; અથવા, વધારે ઓછાસ રીતે બોલતાં,—એ પ્રકારનું પિંગળ બન્ધન હેના સમયમાં ઉત્પન્ન જ નહોતું થયું. તેમ જ પ્રથમ ત્રણ ચરણમાં એકધારો યમક જોઈએ જ એમ અવિચલ નિયમ પણ તુકારામે સ્વીકારેલો નથી. આ પ્રકારનું સુસ્થિર બધારણ તો અબંગ માટે આધુનિક મરાઠી સાહિત્યમાં જ ઉત્પન્ન થયેલુંછે. અને ‘દ્રૌપદીહરણ’ ના આ અબંગો (બહુ કરી સર્વાંશે) આ સુસ્થિર સ્વરૂપના જ છે. ઉદાહરણ દ્વંકમાં આપ્યાથી પણ સ્પષ્ટતા થશે:—

મુનિ વદે રાય, મુણો મુખદાય,
પાણ્ડવની સા'ય, હરિ કરે. ૨.

ગયા'તા મૃગયા, દુપદ્દતનયા,
વેણુ તેથી કલ્યાં, કોટિકાસ્ય. ૩.

* * *

ધૃતરાષ્ટ્ર ભીષ્મ, હરિ ઋતુ ગ્રીષ્મ,
જે થૈ પડે વિષ્મ, સત્ય સગા. ૨૫.

ધત્યાદિ ધત્યાદિ.

આ 'દ્રૌપદીહરણુ' ના અભંગમાં છ, છ, છ, ચાર એમ અક્ષરસંખ્યા અવિચલિત સાધેલીછે; અને યમકના નિયમને પણ વળગી રહેવા માટે 'ભીષ્મ', 'ગ્રીષ્મ' સાથે 'વિષ્મ' મૂકી 'વિષમ' નું 'વિષ્મ' જેવો વિકૃતિવાળો શબ્દભંગ પણ કર્યોછે. તુકારામ હાલે સ્થળે 'વિષમ' જ રહેવા દેત, અને યમકનું યથાભિમ્બ પ્રતિભિમ્બ સાધવાની દરકાર ના રાખત. આ સાથે તુકારામના અભંગ એક એ સરખાવિયે:—

(૧) લલોતેં ફુલવિલેં રવિ પુઢેં ઢુંગ ।

જ્ઞાલી તંત્ર જગ ઉભયતાં ॥ ૧ ॥

લાળાર તાકાચેં અસે તેં માર્જારેં ।

આપણેચિ અધીર કલોં યેતેં ॥ ૩ ॥

(તુકારામના અભંગની ગાથા; શંકર પાંડુરંગ પંડિતે પ્રગટ કરેલી. અભંગ ૩૭૭૧ મો અન્ય ૨ નો પૃ. ૪૪૪.)

(૨) આળવિલયા ઢાંગા ચવગુણી કાઠી ।

બૈસોનિયાં વાંટી ગઢિયા ગઢી ॥ ૩ ॥

(તે જ પુસ્તક; અભંગ ૩૪ મો; અન્ય ૨ નો પૃ. ૬૮૮)

(૩) લાગલા ઉશીર પતિત પાવના ।

વિસરોનિ વચના ગેલાસિ યા ॥

(તે જ પુસ્તક; અન્ય ૧ લો પૃ. ૧૯૯ અભંગ ૫૩૨ મો)

અહિં ફુલવિલેં, આપણેં, ગઢિયા, અને વિસરોનિ એ સર્વેમાં અલેક શ્રુતિ આપી થાય તો અરથમાં છ અને ચાર અક્ષર (યથાશંભવ) નો નિયમ સચવાય; પરંતુ ક, વ, જ

એ ત્રણમાંનો અક્ષર દ્રુતતર બોલાઈને, તેમ જ ગણિયામાં કાલમાન અક્ષરો સામેટવાથી સ્પષ્ટવાઈને, હ્રન્દનો બાંધો સધાયછે.

આ તો અકેક શ્રુતિ વધી જવાનાં ઉદાહરણ છે. પરંતુ બપ્પે તથા ત્રણ ત્રણ વધી જવાનાં પણ ઉદાહરણો છે:—

જઠો માફી એસી બુદ્ધિ મજ ઘાલી તુજમર્ધો ।

આવડી હે વિધી નિષેધોં ચિ ચાંગલી ॥

(અન્ય ૧ લો—અભંગ ૯૯૭ મો)

અહિં ૩, ૬, ૯, ૪ એમ શ્રુતિસંખ્યાને બદલે ૮, ૮, ૬, ૭ એમ છે.

તુકારામના અભંગમાં હાવા પ્રકાર અનેકાનેક સ્થળે જડેછે. અભંગ હેને એટલો તો પરિચિત થઈ ગયો હતો કે લગભગ વાતો પણ અભંગમાં એ કરતો એમ કહેવાયછે. હેનાં ભજનો વખતે એ તાત્કાલિક અભંગ રચતો હતો; એ સર્વનો સંગ્રહ થયો જ નથી. જે સ્થાયી રાખવા જેવા હતા તે અભંગ પોતે શિષ્યો કને ઊતરાવતો હતો.† એ સંગ્રહમાંથી જ ઉપર પ્રમાણે પ્રકારો પુષ્કળ જડેછે, તો તાત્કાલિક અભંગોમાં તો એથી પણ વિશેષ સંભવશે. x

આ અભંગ અને ‘દ્રૌપદીહરણ’ માંના શુદ્ધ માપમાં ઘડેલા અભંગ સરખાવતાં સ્પષ્ટ જણાઈ આવશે કે ‘દ્રૌપદીહરણ’ ના અભંગ આધુનિક નમૂનાના છે; જે નમૂનો તો પ્રેમાનન્દને અનુભવગોચર જ ના થયેલો.

એમ પણ નહિં કહી સકાય કે, પ્રેમાનન્દને તુકારામના અભંગનું જ્ઞાન ઉપરનાં ઐતિહાસિક કારણથી સંભવતું નથી એ કબૂલ છે પરંતુ, ‘દ્રૌપદીહરણ’ માં કડવું ૮ મું અભંગમાં છે ખરું પણ હેને અભંગનું નામ કવિયે ના આપતાં ‘રાગ કેદારો’ એમ જ મથાળું મૂક્યુંછે; અભંગના માપમાં બેસેછે તે માત્ર અણુધાર્યો સંજોગ જ છે, કવિયે ‘અભંગ’ એમ ધારીને રચના નથી કરી; અજાણતાં જ અભંગ રચાઈ ગયા જેવું થયું છે; જેમ કવિ દયારામભાઈની “આલ્સ્ય બ્હેલી અલબેલી પ્યારી રાધે” એ ગરબીમાં મુખ્ય ચરણોમાં અણુધાર્યું જ દિડીતું માપ પ્રગટ થઈ જાયછે તેમ; અને તેથી અભંગના આ દર્શનથી કોઈ રીતે વિરુદ્ધ અનુમાન

† શંકર પાંડુરંગ પંડિત કૃત તુકારામનું જીવનચરિત, પૃ. ૯; (‘તુકારામના અભંગની ગાથા’ માંતું.)

x તુકારામે અભંગ પરિપૂર્ણ રૂપમાં આપ્યો એમ પાછળ જે Linguistic Survey of Indiaને આધારે કહ્યું તે તુકારામની પૂર્વના સમયની સરખામણીમાં જ, એમ સમજવાનું છે. તેથી આ અસ્પષ્ટ બન્ધની ચર્ચા સાથે વિરોધ નથી આવતો. નામદેવના અભંગમાં પણ બન્ધભંગ જણાયછે. નામદેવ તુકારામની પૂર્વે થઈ ગયો. સારાંશ, એ બધા પ્રાચીન સમયમાં સુસ્પષ્ટ અભંગ આવશ્યક નહોતો.

બાંધવાનું કારણ નથી. કેમકે આ કાવ્યમાં સર્વત્ર એમ છે. સંસ્કૃત વૃત્તોનાં પણ નામ નથી. મૂક્યાં અને મથાળે તો રાગોનાં નામ આપ્યાં છે; એ વૃત્તો એટલાં શાસ્ત્રીય છે કે હેને વિશે આકસ્મિક સંયોગનું સમાધાન ચાલશે નહિં; અને કવિએ વૃત્તોનું જ્ઞાન હોઈને જ રચના કરી છે એમ થાય છે; તે જ પ્રમાણે આ અભંગને વિશે પણ હોયું જોઈએ; અપવાદ ફક્ત એટલા માટે હોય નહિં. અને આ કલ્પનામાં વધારે ઊતરવાની જરૂર પણ નથી. ખુદ રા. કેશવલાલે એમ જ દાવો કર્યો છે કે પ્રેમાનન્દે તુકારામના અભંગ પોતાની રચનામાં ઊતાર્યા, એટલે એથી જ આ શરૂકા દૂર થાય છે. પરંતુ પ્રકાશકોએ—“અભંગની ધાટીએ ગવાય છે,” એમ ટીપ (પૃ. ૪૬ મે) આ વિશે મૂકી છે તે ઉપરથી વખતે ઉપરનો અચાવ ઉત્પન્ન થાય, માટે જ આ દલીલ ઉપસ્થિત કરી છે.

એક જરાક પ્રશ્ન ઉત્પન્ન થાય છે કે રા. કેશવલાલ ધારે છે તેમ તુકારામની—અથવા મરાઠી કવિતાની—સ્પર્ધાને લીધે પ્રેમાનન્દે અભંગ ઊતાર્યા; એમ સ્પર્ધાનું જો પ્રેરક બળ હતું તો ‘અભંગ’ નું નામ મથાળા ઉપર કેમ નથી કવિએ મૂક્યું? આ પ્રશ્નથી મહારી કલ્પના જોડે વિરોધ નથી આવતો. પ્રેમાનન્દની કૃતિ આ ‘દ્રૌપદી હરણ’ નથી, પરંતુ કોઈક ગૂઢ રીતે હેને નામે ચઢાવેલું કાવ્ય છે એ કલ્પના આપણે સ્વીકારીશું, તો પછી અભંગ નામ ના મૂકવાનો હેતુ કલ્પવો અશક્ય નથી, અને બધે એસે હેવો જડે એમ છે. કાલવિરોધથી પકડાઈ ના જવાય, એ અથવા હેવા અનેક હેતુથી આમ કર્યું હોય.

આ સંશયને યથાસંભવ અને યથાબળ પુષ્ટિ આપનારો એક ન્હાનો સરખો શબ્દપ્રયોગ છે.

‘સતરસે’ પિસતાળીંશ સાલમાં
હરણ દ્રૌપદી મેં કિંધ વા’લમાં.’

(‘દ્રૌપદીહરણ’, પૃ. ૨૬૩ શ્લો. ૨૩)

એમ ‘દ્રૌપદીહરણ’ ના સમાપન શ્લોકમાં—‘સાલ’ શબ્દ શરસી વાપયો છે તે પ્રેમાનન્દને વિશે અસંભવિત લાગે છે. શરસી શબ્દો હેના વખતમાં પ્રવેશ નહોતા પામ્યા અથવા હેણે કદી પણ વાપર્યા નથી એમ આશય નથી. પરંતુ સંવત્સર દર્શાવવા માટેનો આ શબ્દ ગુજરાતીમાં પ્રવેશ બહુ મોડો પામેલો સંભવે છે. સંવત્ અમુક વગેરે જ કહેવાનો પ્રચાર વધારે અપેક્ષિત છે. જોશી મહારાજના પંચાંગ જોડે નિકટ સંબંધ રાખનાર શબ્દ શરસીમાંથી એટલો વહેલો ઊતરે નહિં; હાલ પણ ઇતિહાસના શિક્ષણના પ્રસંગથી જ્ઞાણાખાતાની સ્થાપના પછી ‘સાલ’ શબ્દ પેડો છે; તે પહેલાં મહેસૂલ ખાતાના વહીવટના સંબંધમાં એ નિયંત્રિત હોવાનો દૃઢ સંભવ છે. અને ‘વા’લમાં’ એ યમક સંધાય છે, પણ અર્થસંપત્તિ બહુ નિર્બળ એ શબ્દથી વાક્યમાં પૂરાય છે;—તે સ્થિતિ બધી ટાળીને, પ્રેમાનન્દે લખ્યું હોય તો તો—‘વર્ષમાં’ અને બીજા ચરણને અંતે ‘હર્ષમાં’ કે એ રીતે ઘટના કરત. આ સહેજ તર્ક છે; પણ તે નિરાધાર છેક નથી. ‘ફલાણી સાલમાં’ એ વચન જ આધુનિક રૂઢિનું છે. પ્રેમાનન્દને ‘સાલ’ શબ્દ સૂઝે જ નહિં, પ્રથમથી જ ‘વર્ષ’ જેવો શબ્દ સૂઝે, અને તેને માટે ‘હર્ષ’ યમક જડતે કાણુની પણ વાર ન લાગે.

એટલે આઠ દિવસમાં આ કાવ્ય કર્યું તેથી આ ખામી આવી એમ ખુલાસો પણ નહિ થાય. અને જે પંડિતરચના આ કાવ્યમાં કરેલી છે, તેથી રચના રચનારને ‘વર્ષ’ અને ‘હર્ષ’ શબ્દો વિષમ અથવા જલદીથી ના સૂઝે હેવા તો ગણાય જ નહિં.

(ક)—૪

પ્રેમાનન્દના છન્દોના આ પ્રકરણમાં ખતાવેલા સ્વરૂપનું એક ખીન્નું દર્શન જોતાં, વળી આપણા સંશયને પુષ્ટિ મળે છે, અથવા તો એ દિશામાં અન્વેષણ કરવાની જરૂર સાબીત થાય છે. સંસ્કૃત વૃત્તોનું એક દૃષ્ટિએ ભાવિકાળના પ્રકારના સ્વીકારનું સ્વરૂપ છે તેથી વિશેષ અભંગનું તેવું સ્વરૂપ જોયું; પણ એ બેથી પણ વિશેષ રૂપે હેવી સ્થિતિ કેટલાક ખીન્ન છન્દોની જણાય છે. એ છન્દોમાંના કેટલાક હેવા હોવાનો સંભવ છે કે જે છન્દરચના આધુનિક પિંગળમાં જ ઉત્પન્ન થઈ ગણનામાં આવેલી હશે એમ લાગે છે. વિસ્તાર થઈ જાય માટે ગણતર જ ઉદાહરણો લઉં છું:—

અષ્ટાવકાખ્યાન કટવું ૧૨ મું શ્લો. ૧—‘અક્ષરમેળ જૂલણા’ છન્દમાં છે એમ પ્રકાશકોની ટીકામાં ખતાયું છે;—

“રધુનન્દને વિપિને જતાં ભુજગેન્દ્ર સાથ ધર્યા જ”.

દ્વલપતરામના પિંગળમાં આ અક્ષરમેળ છન્દ ખતાવેલો છે.

‘સજ્જભરે સલુણી સદા શુભ વાક્યમાંહિં મિદાશ’

(ગુજરાતી પિંગળ પૃ. ૪૧)

સંસ્કૃત છન્દ:શાસ્ત્રમાં કૃતિ નામના વર્ગમાંનો ડુંગીતિકા છન્દ છે તેમાં અક્ષરમેળ જૂલણામાં છેવટે એક ગુરુ અક્ષર ઉમેર્યાથી રચના અને તે આવે છે; હેમાં હરિગીત છન્દનો તાલનો ખાંધો સમાયક્ષો હોઈ લઘુગુરુના અનુક્રમના નિયન્ત્રિતપણાથી વિશેષ રૂપ થાય છે. પણ આ અક્ષરમેળ જૂલણા પ્રાચીન છન્દ:શાસ્ત્રમાં આ રીતનો સ્વરૂપમાં એ જણાતો નથી અને નામ તો સ્પષ્ટ જ ગુજરાતી છે. પ્રાકૃતકાળના સમયના કવિતાસાહિત્યમાં પણ આ છન્દ હોવાનો સંભવ લાગતો નથી. દ્વલપતરામ કવિએ જ પોતાના પિંગળમાં ઊપજાવ્યો હોય તો આશ્ચર્યની વાત નથી. ‘ભાખા’ ના પિંગળમાં આ છન્દ છે કે કેમ તે જોવાની જરૂર છે.

વલ્લભે પિંગળનો ગ્રન્થ રચ્યો કહેવાય છે.† તે લખ્ય હોય અને હેમાં આ છન્દ ના હોય તો આ વિશે સંશય રાખવાને આધાર મળે. કવિ પ્રેમાનન્દે માત્ર પોતાની કલ્પનાથી

‡ આખેના સંસ્કૃત અગ્રેજી કોશને અન્તે છન્દ:શાસ્ત્ર આપ્યું છે તેમાં પૃષ્ઠ ૧૧૮૬મે જુવો.

† “દ્રૌપદીહરણ” કવિચરિત્ર, પૃ. ૬.

આ સ્વતન્ત્ર છન્દ રચ્યો હોય તેમ બને ખરું,—પણ સંભવ અદ્ય છે. વક્ષભે પિંગળ રચ્યું કહેવાયછે ખરું; પણ તેમ બે હોત તો—અદ્ય અને પ્રેમાનન્દની સરખામણી ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ માં કરીછે ત્યાં અદ્યે પિંગળ કર્યું હોત તો પ્રેમાનન્દની રચના નથી બતાવાઈ, પણ પોતાનું રચેલું પિંગળ તો આગળ કરી સકાત, બે પોતે રચ્યું હોત તો; અને હોત બદલે—

“કર્યું લાંબું પિંગળ અમંગળની વાત બેમાં

એમાં કવિત્વ કશું છે?”

એમ કહીને જ સંતોષ માન્યોછે, તેમ ના કરત. ‘કુન્તીપ્રસન્નાખ્યાન’ના આ વચન પછી પિંગળ વક્ષભે રચીને આ પોતાના વચનને ખોટું પાડ્યું હોય એમ પણ બને નહિં.

ઉપરનો અક્ષરમેળ બૂલણા પ્રેમાનન્દના ‘દાળ’ જોડે સરખાવાય ખરો; પરંતુ પ્રત્યેક લઘુ ગુરુને નિયમિત સ્થાન આપનારી અક્ષરમેળ રચના હામાં છે તેથી એ બે વચ્ચે સ્પષ્ટ ભેદ થાયછે; અને સ્વચ્છન્દ ઢળતો ‘દાળ’ હાવા સજ્જડ બંધનમાં સતત બંધાયેલો રહે એ સંભવતું નથી.

‘પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન’ માં—

પૃ. ૪૦ શ્લો. ૧૨ મામાંનો મરહટ્ટા છન્દ; પૃ. ૪૧ શ્લો. ૧૮ મામાંનો વાઘેશ્વરી છન્દ; પૃ. ૭૧ શ્લો. ૧૦ મામાંનો ચામર છન્દ; પૃ. ૭૭ શ્લો. ૫૫ મામાંનો ચન્દ્રક્રીડા છન્દ,—વગેરે ઘણા છન્દો વિશે આ દિશામાં તપાસ કરવાની જરૂર છે. એ અન્વેષણ પછી આ મુદ્દા ઉપર અનુમાન રચાય. મહત્તે એમ તો લાગેછે કે એ અન્વેષણમાં થોડાએક છન્દ તો હેવા નીકળશે જ કે જે પ્રેમાનન્દના સમય પછી જ કવિતાસાહિત્યના આકાશમાં પ્રથમ ઉદય પામ્યા હોય. પરંતુ આ બાબત કેવળ તર્કના પ્રદેશમાં પ્રવેશ નહિં કરું.

છન્દના પ્રકરણને છોડતા પહેલાં એક પ્રાસંગિક અને ગૌણ વિષય તરફ ધ્યાન ખેંચવું ઉચિત લાગેછે. ‘ઋષ્યશૃંગાખ્યાન’ માં ૧૨ મા કડવાને મથાળે—‘રાગ દોહરા’ એમ છે; ‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ માં પ્રસ્તાવના પૃ. ૨ ને ‘દોહરા’ એમ મથાળું છે; અને પૃ. ૯૧ મે ‘રાગ પાધને પારખું’ ઇત્યાદિ વાળા દોહરાને માત્ર ‘શ્લોક’ એમ સંસ્કૃતતું નામ આપી દીધુંછે. આ વિચિત્રતાનો શો ખુલાસો હશે ?

પરંતુ પ્રસ્તુત ચર્ચાની સાથે આ વાતને સાક્ષાત્ સંબંધ થોડો જ છે. માટે બસ.

છેવટે છન્દોનાં નામ કોઈ પણ સ્થળે મથાળે મૂક્યાં નથી (ખાસ “દ્રૌપદીહરણ્ય” માં) તે એમ તો નહિં હોય કે આધુનિક છન્દતું નામ આખ્યાથી કાલવિરોધ પ્રગટ થઈ બનાવટ પકડાઈ જાય ? પરંતુ આ અતિતર્કની જરૂર બહુ નથી.

(સ)

હવે વિશેષ સ્વરૂપનાં આબ્યન્તર પ્રમાણો જોઈએ. એ પ્રમાણોમાંથી ધણાં એક ઉપર કહેલાં સામાન્ય સ્વરૂપનાં પ્રમાણોનાં પોષક તથા સ્વરૂપસાધક જણાશે. પણ હેમનું આ જુદા વિભાગમાં ફર્શન કરવું અતુક જણાય છે. આ પ્રમાણોનાં દૃષ્ટાન્તો આ ત્રણ નાટકોનાં મળીને ૧૦૦ અથવા તેથી વધારે થાય એમ છે. હેમના વર્ગ પાડતે પણ પુષ્કળ વર્ગ, ૧૫-૧૬ આશરે પડે એમ છે. બધા વિશે વિગતવાર ચર્ચા કરતાં લ'બાણુ થઈ જાય એમ છે, તેથી હેમાંથી મહત્વનાં વિશે જ ચર્ચા કરી, બાકીનાની માત્ર નામગણના જ થઈ સકશે.

(સ)—૧

આ નાટકોમાં એક બે ઠેકાણે આધુનિક સંસ્કૃતમય ગુજરાતીની અતિભક્તિમાં ઉત્પન્ન થયેલા કૃત્રિમ પ્રયોગો જણાઈ આવે છે:—

(૧) “ચારતર” — (‘રોષદશિકાસત્યભામાખ્યાન-૫. ૮૨. §‘તપત્યાખ્યાન’-છેલ્લો શ્લોક)

ગુજરાતમાં ખેડ જીક્ષામાંનો મ્હોટો ભાગ તથા પેટલાદ મળીને અમુક તાલુકાઓથી થતો પ્રદેશ લૌકિક રીતે ‘ચરોતર’ તરીકે પ્રસિદ્ધ છે. હેની વ્યુત્પત્તિ હજી સ્પષ્ટ કાઢી નહીં. હેની કૃત્રિમ વ્યુત્પત્તિ ‘ચારતર’ અને ‘ચારુતર’ એમ મરહૂમ મનઃસુખરામ સૂર્યરામ તથા જાણ્યામાં ગોવર્ધનભાઈએ આજથી કેટલાંક વર્ષ ઉપર પહેલપ્રથમ ઉપરિચિત કરી હતી, તેની કૃત્રિમતા જ હેના ખરાપણા વિરુદ્ધ જતી હતી. x તે વાત જુદી છે. પરંતુ એ ઉપરથી સ્પષ્ટ લાગે છે કે એ કૃત્રિમ વ્યુત્પત્તિ પ્રગટ થયા પછી ચાલ્યેલી, હેને સ્વીકારનાર કોઈ અગ્રાત કવિની, આ નાટકરચના છે, પ્રેમાનન્દની નહિ. પ્રેમાનન્દના સમયનો આ શબ્દ છે જ નહિ એ આ ઇતિહાસથી જણાઈ આવે છે. મનઃસુખરામભાઈએ અને ગોવર્ધનભાઈએ જેમ

§ આ ‘ભરતવાક્ય’ સંવરણુ રાજના મુખમાં જ નાટકમાં છે. છતાં રા. કેશવલાલ હેને ‘નટની પ્રાર્થના’ શા માટે કહે છે ? (‘પ્રેમાનન્દ’, ૫. ૨૨)

એથી પણ વધારે અગમ્ય એ છે કે ‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’નું ભરતવાક્ય શુધ્ધિરના મુખમાં છે છતાં, એ જ સ્થળે, રા. કેશવલાલ કહે છે—“નટો પ્રાર્થે છે કે—ભાષા ગુર્જરો આર્યવર્ત અખિલે-ધ.”

નાટક સમાપ્ત થતાં લગભગ સર્વ પાત્રજન રંગભૂમિ ઉપર આવીને સાથે મળીને સમાપ્તિનું ગાયન ગાય છે એ કેવળ આધુનિક પ્રકાર મન ઉપર છપાઈ જઈને આમ ભ્રમચુકત કલ્પના થઈ હશે કે શું ?

x આ વ્યુત્પત્તિની કૃત્રિમતા અને ‘ચરોતર’ ની વ્યુત્પત્તિની અધાપિ અજ્ઞેયતા રા. કેશવલાલને પણ જણાઈ જ છે. ચરોતરમાં મ્હોટો ભાગે ‘ચર’—‘ગાચર’ જમીન છે માટે ‘ચરોતર’ એવી કલ્પના એઓ સૂચવીને, તત્કાળ છોડી દે છે. (‘પ્રેમાનન્દ’-૫. ૨૩ પંક્તિ

આ વ્યુત્પત્તિ કદંબી કાઢી તેમ પ્રેમાનન્દને પણ સ્વતંત્ર રીતે સ્ફુરણ થઈને આ નામ હેણે યોજ્યું હશે એમ શ્રી માટે ના હોય ? એ બચાવને સ્થાન જ નથી. આમ ખર્ચે વર્ષને અન્તરે જુદા જુદા જણાને એક જ પ્રકારની અને કૃત્રિમ વ્યુત્પત્તિ સ્ફુરી આવે એ આ-કસ્મિક યોગમાં અસંભવનો બાર અત્યન્ત ભરેલો છે તે વાત તો જુદી જ.

(૨) ‘અતિથિસત્કારગૃહ’—રા. કેશવલાલે આ શબ્દ ‘રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’-માં કૃષ્ણના વચનમાં જોયો છે, ને તેથી પ્રેમાનન્દે કૃત્રિમ ભાષા આદરી છે એમ સંતોષ માન્યો છે. પરંતુ પ્રેમાનન્દે ગમે એટલી સંસ્કૃતમય ભાષા લખવા ખાતર જ લખી હોય, તોપણ આ ‘અતિથિસત્કારગૃહ’ જેવી ભાષા કદંબનારું વાતાવરણું તો આધુનિક સમય-માં જ ઉત્પન્ન થયેલું છે. અનઃસુખરામભાઈના સમયથી અને હેમની પદ્ધતિની જે શબ્દ-યોજનાઓનો ઉદ્ભવ થયો હતો તે નમૂનાનો જ આ શબ્દ છે. ‘લેખનીનૃત્યાલય’ શબ્દ વાપરવો પ્રેમાનન્દને બાકી રહ્યો હાશે છે ! * પરંતુ, પાછળ (પૃ. ૧૭ મામાં) હું કહી ગયોહું તેમ, ‘અતિથિનું વિશ્રામસ્થાન’ એ વચનને બદલે બ્રાન્તિથી જ ‘અતિથિસત્કારગૃહ’ શબ્દ નાટકમાં છે એમ રા. કેશવલાલે માન્યું છે એ ખરું હોય, તો તો આ શબ્દ વિશેની આટલી ટીકા બાતલ જ કરવાની છે.

(૩) ‘મહાશય’—(‘તપત્યાખ્યાન’ પૃ. ૩૦.)

“સુદોચના—(વસંતક સામે વાંકી નજરે જોઈ) આર્યપુત્ર ! આ મહાશય વગર અહીં આવવાનો આપને માર્ગ નહોતો જડતો કે શું ?”

૨-૪). ચરોતરમાં ગોચરભૂમિ વિશેષ છે એ વસ્તુસ્થિતિ પણ નથી; ચરોતર જેવી ફલ-વતી ભૂમિમાંનો બાગાયત વગેરે ખેતીનો ભરાવ એટલો છે કે પડતર જમીન ગોચરની પ્રધાન-ભાગે હોય એમ બને જ નહિ. તે ઉપરાંત આ વ્યુત્પત્તિની કૃત્રિમતા સ્વતઃસિદ્ધ છે; અને રા. કેશવલાલે પણ માત્ર તર્કલીલાનો જ આશ્રય કર્યો હાશે છે, તે પોતાના ગર્ભિત સ્વીકાર-થી જણાઈ આવે છે. વખતે રા. કેશવલાલે પોતાના તર્કને માટે મુંબાઈના ગેઝિટીઅરમાં સૂચવાયેલી વ્યુત્પત્તિ ઉપર આશ્રય રાખ્યો હશે. એ ગ્રન્થમાં ચરો=ગોચર જમીન એ ઉપર-થી વ્યુત્પત્તિ સાધારણ રીતે મનાય છે એમ કહ્યું છે. પરંતુ એ વ્યુત્પત્તિ ઉપર શ્રદ્ધા હોય એમ એ લખનારનું વચન જણાતું નથી; તેમ જ ચરોતર=Kanbis pleasant land -કણબીની રમણીય ભૂમિ, એમ પણ અર્થ તે જ ઠેકાણે બતાવ્યો છે ત્હેમાં ‘રમણીય’ શબ્દ ‘ચારુતર’વાળી વ્યુત્પત્તિ સાંભળી હોઈને મૂક્યો હશે એમ કદંબના થાય છે. ગેઝિટીઅરનો આ વિભાગ, ઈ. સ. ૧૯૦૧ માં પ્રગટ થયો છે. હેમાં લખનારાઓને ‘ચારુતર’ તેમજ ‘ચરો’-વાળી વ્યુત્પત્તિ આધુનિક કદંબનામાંથી જ મળેલી જણાય છે. Campbell's Gazetteer Vol. IX Part I p: 155 foot-note and text).

* અનઃસુખરામભાઈની કૃત્રિમ સંસ્કૃતમય શૈલીની મશ્કરી કરવા માટે ‘મેજ’નો અર્થ બતાવવા માટે આ શબ્દ લોકોએ યોજ્યો હતો, તે હેમના સમયમાં બધાને જાણીતી વાત હતી.

(વસંતકના અટક્યાળા વિદ્વપકવેડાના વચનથી ચીઠાઈને સુલોચના ઉપર પ્રભાસે બોલેલી છે.)

અહિં ‘મહાશય’ શબ્દ હાલમાં હાલમાં જે આપણા ગુર્જર લેખકો વગેરેમાં બહુ રૂઢ થઈ જવા લાગ્યો છે તે જ છે. ‘Sir’, ‘સાહેબ,’—એ અર્થમાં હેની રૂઢતા બંગાળી-માં છે; મૂળ સંસ્કૃતમાં તહેવી રૂઢતા છે જ નહિં. તેમાં તો ‘ઉચ્ચ આશય, એટલે, મનોરથ, ambition, ઉદ્દેશ, લક્ષ્ય—વાળો’—કે હેવો જ અર્થ થાય. § આ બંગાળીમાં રૂઢ થયેલા અર્થમાં ‘મહાશય’ શબ્દ ખેલખેલો સ્વ. નારાયણ હેમચન્દ્રે ગુજરાતી સાહિત્યમાં (અને નિત્ય વાર્તાલાપમાં) દાખલ કર્યો; તેને આશરે ૨૫ (પચીસ) વર્ષથી વધારે સમય નથી થયો. એ પછી દેખાદેખી વગેરે કારણોથી ‘મહાશય’ એ ‘સાહેબ’ના અર્થમાં ઘણા લોકો વાપરવા લાગ્યા અને લાગ્યા છે. પરંતુ મહારી સંપૂર્ણ અને અચલ ખાતરી છે કે એ પાછલાં આશરે પચીસ વર્ષની પૂર્વે આ શબ્દ આ અર્થમાં કદી વપરાયલો નથી; અને પ્રેમાનન્દના આ નાટકમાં આ શબ્દનો ઉપયોગ—જે બંગાળી સાહિત્યમાંથી જ હાલમાં આવેલો છે તે—તો અત્યંત અત્યંત કાલવિરોધી અને આ ગ્રંથની આધુનિક બનાવટને ઉઘાડી પાડનારી વાત છે. પ્રેમાનન્દના સમયમાં આ પ્રકારનો શબ્દ આ અર્થમાં નહોતો જ એમ કહેવાને હિમ્મત કરી સકાશે. આ ‘તપત્યાખ્યાન’ ઇ. સ. ૧૮૯૪-૯૫ માં અર્થાત્ નારાયણ હેમચન્દ્રના શબ્દપ્રયોગ પછી ૧૦-૧૧ વર્ષે પ્રથમ જણાયું.

હાલના ‘સાહેબ’ જેવા અર્થમાં નહિં, પણ પ્રાચીન સંસ્કૃત અર્થમાં (ઉદાર ચિત્ત-વાળો—એ અમરકોશમાં બતાવેલા અર્થમાં) જ અહિં ‘મહાશય’ શબ્દ વપરાયો છે એમ બચાવ કરવા કોઈ જરૂર. પરંતુ વાક્યસંદર્ભ અને એકંદર સ્વરૂપ ઉપરથી “આ સાહેબ વગર—ઇ.” હેવો જ અર્થ સુલોચનાના વચનમાં ઉદ્દિષ્ટ જણાય છે. પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં જ ‘મહાશય’ શબ્દ સામાન્ય રીતે ‘ઉદારચિત્ત’ના અર્થમાં કે કોઈ રીતે વાપરેલો નેવામાં નથી આવ્યો. પછી પ્રેમાનન્દની કૃત્રિમ શૈલીનું આ પણ એક સ્વરૂપ છે, એ સમાધાનના પાછલા દારથી સટકી જવાને માટે તો મુખ્યત્વારી સર્વ કોઈની છે. પરંતુ એ પાછલું દાર બંધ જ છે તે હું પાછળ બતાવી ગયો છું. અને સંભવતુલના તો મહારી કલ્પનાને જ ટેકો આપે એમ છે.

(૪) કાંઈક હાવા જ પ્રકારનો એક બીજો શબ્દ છે;—‘ધન્યવાદ.’ ‘તપત્યાખ્યાન’ પૃ. ૧૩૬ મે સુલોચના પોતાની સખીઓને કહે છે:—“તમને જેટલો ધન્યવાદ આપું

§ આપ્ટે સંસ્કૃત અંગ્રેજી કોશમાં આમ અર્થ આપે છે:—મહા + આશય (મહા-શય) = “High-souled, noble-minded, magnanimous, noble.” હિરણ્ય-ગર્ભો મહાશય: (હિતોપદેશ). આશય = “meaning; intention; mind; heart.” એમ આપે છે.

અમરકોશમાં મહેચ્છસ્તુ મહાશય: । ઉદારં ચિત્તંયસ્ય તસ્ય, દયાલો: એમ અર્થ આપ્યો છે. (તૃતીયકાણ્ડ શ્લો. ૭; હમિપ્રાયશ્ચન્દ આશય: (સંકીર્ણવર્ગ શ્લો. ૨૦).

તેટલો ઓછો છે.” તેમ જ ‘પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન’માં પૃષ્ઠ ૯ મેં નટી કહેછે:—“મારી કુશલતાને ધન્યવાદ આપ્યા કરતાં—૪૦”.

અહિં ‘ધન્યવાદ’ શબ્દનો અર્થ—‘શાભાશી અથવા’ ‘thanks’ એમ સ્પષ્ટ છે. હવે સંસ્કૃતમાં ‘ધન્ય’નો અર્થ ‘ભાગ્યશાળી’ એમ છે. તે ઉપરથી ઉપકાર અથવા શાભાશીનો અર્થ નીકળવો કઠણ છે. આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યમાં ધન્યવાદ શબ્દ ઉપકારપ્રદર્શનના અર્થમાં પેઢોછે; પરંતુ તે પણ બંગાળી સાહિત્યમાંથી જ; બંગાળીથી સ્વતન્ત્ર રીતે આવ્યો હશે તોપણ તે આધુનિક પ્રયોગ છે. ‘ધન્ય છે ત્હને’—એમ ‘શાભાશી છે ત્હને’ ના અર્થમાં પ્રયોગ ગુજરાતીમાં રૂઢ છે ખરો; પરંતુ ‘ધન્યવાદ’ શબ્દ તે ક્રમમાં થઈને આવ્યો લાગતો નથી. આપ્ટે પોતાના સંસ્કૃત અંગ્રેજી કોશમાં ‘ધન્યવાદ’નો અર્થ thanks એમ બતાવેછે એ ખરું; પરંતુ હેમણે આધુનિક પ્રયોગ ઉપર લક્ષ રાખીને એ અર્થ આપ્યો લાગેછે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાંથી ‘ધન્યવાદ’ શબ્દનું ઉદાહરણ હેમણે આપ્યું નથી; બાકી સાહિત્યમાં રૂઢ થયેલા શબ્દોનાં ઉદાહરણો એ સ્થળે સ્થળે આપેછે. અમરકોશમાં ધન્ય = પુણ્યવાન, હેવો અર્થ છે, પણ ધન્યવાદ શબ્દ નથી. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં આ શબ્દ શાભાશી અથવા ઉપકારપ્રદર્શનના અર્થમાં વપરાયલો જડે તો જુદી વાત છે. પણ હાલ તો આ શબ્દ ઉપરથી સંશય ઉત્પન્ન થાયછે. આ પ્રમાણુ ઉપર હું વિશેષ ભાર, હાલની કાંઈક સંદિગ્ધ સ્થિતિમાં, નહિં મૂકું; બાકી સંદિગ્ધતા એક આની જેટલી જ ગણુંછું.

(સ્વ)—૨

ઐતિહાસિક કાલવિરોધ.

આ મથાળામાં બહુધા ઘણાંખરાં ઉદાહરણો આવે; પાછળ કહી ગયેલાં પણ આવે. પણ મુખ્ય રૂપે આ તત્ત્વ વિશેષ અંશે ધારણ કરનારાં કેટલાંક ઉદાહરણો જડેછે, તે આ મથાળા નીચે મૂકુંછું:—

(૧) “પારિપાત્ત્રિક—સંક્ષેપમાં કહિયે કે પેલો વ્રજવાસી અને બંગવાસી આરંભેલા આ પ્રયોગનું ઉપહાસ કર્યા કરેછે, તે અમારાથી દેખી ખમાતું નથી.

x x x x

“એ એમ કહી મને ચીડવેછે કે ગુર્જરગિરા અને ગુર્જરદેશ આખ્યાન ભજવવાને યોગ્ય નથી.”

(તપત્યાખ્યાન, પ્રસ્તાવના, પૃ. ૫-૬.)

રા. કેશવલાલે ‘બંગવાસી’ એ ભ્રષ્ટ પાઠ માન્યોછે, અને તે સ્થળે ‘મહારાષ્ટ્રી’ એમ પાઠ પોતે સ્વીકાર્યોછે. પરંતુ ‘મહારાષ્ટ્રી’ હેવો પાઠાન્તર કાઢ પણ સ્થળે છે ખરો? તે ખબર નથી પડતી. આ નાટકના હસ્તલેખની પ્રત એક કરતાં વધારે મળ્યાનો, કે કેટલી પ્રતો

મળી લેનો પણ, ધસારો પ્રકાશકોએ કર્યો જડતો નથી. તેથી એક જ પ્રતનો સંભવ લાગે છે. તો પાઠાન્તર શી રીતે હોય ? બંગાળી સાહિત્યમાં નાટક તે વખતે નહોતાં, અથવા તો બંગાળી સાહિત્ય જોડે ગુજરાતને સંબંધ તે સમયમાં નહોતો—એ કારણથી ‘મહારાષ્ટ્રી’ એમ પાઠ બદલ્યો હોય તો કોણ જાણે. પણ એમ ક્ષેત્રના હસ્તક્ષેપ જોડે આપણાથી છૂટ લેવાય ખરી ?—તથાપિ ‘મહારાષ્ટ્રી’ એ કલ્પિત પાઠનો પણ વિચાર કરીશું.

આ પારિપાશ્વિકના વચન ઉપરથી એમ સૂચવાય છે કે વ્રજભાષામાં અને બંગાળીમાં (અથવા મરાઠીમાં) પ્રેમાનન્દના સમયમાં નાટકોનું સાહિત્ય હતું અને ગુજરાતીમાં નહોતું—જેથી ગુજરાતી ભાષા અને દેશનો ઉપહાસ કરાયો છે.*

અને નાટકનો અર્થ જૂના રૂપના-ભવાઈ જેવા-ખેલ નહિ પણ સંસ્કૃત રૂપનાં જ નાટકો ઉદ્દિષ્ટ અહિં છે તે સ્પષ્ટ છે; કેમકે આ ત્રણ નાટકો તે રૂપનાં જ છે, અને ગુર્જર-ગિરાની તે રૂપની યોગ્યતા સ્થાપવાને જ રચેલાં છે એમ કલ્પના છે. તેમ જ ‘આખ્યાન’ શબ્દ ઉપરના વાક્યમાં છે તે પણ નાટકના અર્થમાં જ છે; માત્ર પ્રાકૃત ભાષામાં નાટકને ‘આખ્યાન’ નામ આપવું જોઈએ એમ હેતુ—પ્રાકૃતપ્રભાકરના ૯૫ મા સૂત્રનો આધાર ‘રોપ-દર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ની પ્રતાવનામાં (પ. ૧૬ મે) બતાવ્યાથી—સૂચિત થાય છે.

આ પ્રકાશકો તો સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે ગુજરાતી સિવાય ખીલ પ્રાકૃતોમાં તે સમયમાં નાટકો હતાં જ નહિ:—

“જ્યારે ખીલ પ્રાકૃત ભાષાઓવાળા પોતાના જૂના કવિયોનાં દસ્ય કાવ્ય રજૂ નથી કરી સકતા ત્યારે આપણે સંસ્કૃત કવિયોને માથે પણ ટક્કર મારે હેવાં ગુજરાતી નાટકો આપણી સ્વભાષામાં જોવાને શક્તિમાન થયા છિયે. મહાકવિ પ્રેમાનન્દને આ લેના પ્રયાસ માટે કાંઈ ઓછો ધન્યવાદ ઘટતો નથી.”

(‘તપત્યાખ્યાન,’ અન્થવિવેચન, પૃ. ૧.)

આ ગૌરવને માટે તો આધાર ગુજરાતીને સંબંધે ખરો નથી તે આ નાટકો વિશેની મહારી પરીક્ષાથી જણાય છે તે વાત જુદી છે, પરંતુ ખીલ દેશી ભાષાઓના સાહિત્ય

* રા. કેશવલાલ આ ઉપરથી એમ અનુમાન આણે છે કે “ રાસલીલાના રસિયા વ્રજ-વાસીએ તથા આખ્યાનનાં પેખણાંનો પરિચય ધરાવતા મહારાષ્ટ્રીએ ”—પ્રેમાનન્દના આ નાટકોના “ મહાન આરમ્ભનું ઉપહાસ કરવા માંડ્યું ” હશે.

વ્રજવાસી અને વિશેષે મહારાષ્ટ્રીઓને પ્રેમાનન્દનાં નાટકો જોવાનો પ્રસંગ આટલો બધો તે વખતે આવ્યો હોતો એ કલ્પનામાં ઐતિહાસિક અસંભવ કાંઈક છે તે વાત આજુએ રાખતાં પણ, પોતાની ભાષામાં નાટકો નહિ અને ગુજરાતીમાં નાટકો રચાય ભજવાય લેનો ઉપહાસ કરે એ જરાક અજીવનું લાગે છે. પોતાના સાહિત્યમાં નાટકો હોય તો જ એ પ્રકારનો ઉપહાસ કરવાનો હક પ્રાપ્ત થાય. નાટકોની યોગ્યતા તો સંસ્કૃતને જ છે એમ કરીને ઉપહાસ કરવો ઉદ્દિષ્ટ છે—એમ આશય બતાવાય; પરંતુ એમ અર્થ બહુ સંભવિત નથી લાગતો.

વિશે વસ્તુસ્થિતિ તો અહિં કહી લેવી જ છે. ઋહિન્દી, બંગાળી, ને મરાઠીમાં તે સમયમાં નાટકનું સાહિત્ય (આ પ્રકારનાં નાટકનું સાહિત્ય) હતું જ નહિં એ ઐતિહાસિક સત્ય છે. • ‘અભિનયકલા’ના મહારા નિબંધમાં એ વિશે અન્વેષણ કરવા માટે જુદી જુદી ભાષાના નાટકસાહિત્ય તથા રંગભૂમિ વિશે પ્રશ્નમાળા તે તે ભાષાના પ્રવીણોને મોકલી નિશ્ચય મહે કર્યો હતો. અને તે ઉપરથી ફલિત થયું હતું કે સંસ્કૃત રૂપનાં નાટકનું સાહિત્ય આધુનિક કાળમાં જ ઉત્પન્ન થયેલું છે. પ્રથમ બંગાળી નાટક ઈ. સ. ૧૮૨૧ માં પ્રસિદ્ધ થયું હતું. પૂર્વ કાળમાં બંગાળામાં ‘જત્રા’ નામના ખેલ થતા હતા તે આપણી ભવાઈની સંસ્થાના જેવા કાંઈક હતા. પ્રથમ મરાઠીમાં તો સર્વના જાણવામાં છે કે સંસ્કૃત નાટકોનાં ભાષાન્તર પરશુરામપંત ગોડબોલેએ ૫૦ (પચાસ) વર્ષ ઉપર કર્યો ત્હારથી નાટકસાહિત્યની શરૂઆત થઈ. તે પૂર્વે જે મરાઠી મંડળીઓ પૌરાણિક કથાઓ બજવતી લેતું સ્વરૂપ જુદું જ હતું. હિન્દી માટે પણ સ્થિતિ જુદી નહિં જણાય.

આમ છે તો ઉપરના પારિપાર્શ્વિકતા વચનમાં વ્રજવાસી અને બંગવાસી (અથવા મહારાષ્ટ્રી) વિશે જે કટાક્ષ છે તે કેવળ વિરોધજનક જ બને છે. તેમ જ પ્રેમાનન્દના સમયમાં બંગાળી સાહિત્યને સંપર્ક ગુજરાતને હતો જ નહિં, અને એ સાહિત્યની ઉત્પત્તિ ઈ. સ. ના ૧૫ મા સૈકાથી* એટલે પ્રેમાનન્દની પૂર્વે ૧૦૦—૧૫૦ વરસથી છે ખરી, પરંતુ એ મુદતમાં ગુજરાતમાં હેનો પ્રવેશ થયાનાં પ્રમાણ કાંઈ નથી. આ નાટકના બનાવનારને પોતે આ માર્ગથી પકડાઈ જશે એ માટે સાવચેતી રાખવાનું સૂઝ્યું જ નહિં હોય એમ જણાય છે.

(૨) અહિં આધુનિક કવિત્વકલ્પનાનાં ઉદાહરણ એક એ બતાવું છું.—

(ક) “ચંદ્રિકા પરભવવા અબ્રે અધ્ધિજ સદાય સંતાય,
યુવતિ ! અવલોકી તે, નિરખી શશિને ત્વરા વડે સાંચે.”

(રૌપદશિકા સલભામાખ્યાન, પૃ. ૪૧ શ્લો. ૭)

“ચન્દ્રી ચન્દ્ર નિહાળે, ત્યાગે સવિતા યદા પડે કંટે.”

(તે જ પુસ્તક, પૃ. ૮૨ શ્લો. ૧૦)

* રા. કેશવલાલ પણ સ્વીકારે છે કે તે સમયમાં “હિન્દુસ્તાની કે મરાઠીમાં નાટક મૂળમાં લખાયાં જ નહતાં.”

(‘પ્રેમાનન્દ’—પૃષ્ઠ ૨૧.)

* Census of India 1910, Vol I India Part I Report Chap. VII Language, P. 323 Para 549.

આ બંને ઠેકાણે ચન્દ્ર અને ચન્દ્રિકા એ બે કાન્ત અને કાન્તી રૂપે કદમ્બાંછી. આ પ્રકારની કલ્પના આધુનિક કવિતામાં કાંઈક પાશ્ચાત્ય કવિતાની છાયારૂપે, જોવામાં આવેછે. તેથી સંશય ઉત્પન્ન થાય એમ છે.

(b.) પણ આ કરતાં વધારે તીવ્ર સંશય ઉત્પન્ન કરનારું ઉદાહરણ 'તપત્યાપ્યાન'માં જડેછે. એ નાટકમાં ૫૪ ૧૯૮-૧૯૯ એ જોધ્યે છિયે કે તપતી અને હેની સખીઓ દેવકન્યાઓ છે તેથી લેખને પાંખોવાળી, ઊડનારી એમ કલ્પીછે. આ અસંદ્ધિ શબ્દોમાં કહેલુંછે. પરંતુ આપણા ભારતવર્ષનાં પુરાણાદિકમાં કોઈ પણ દિવ્ય પુરુષ કે સ્ત્રીને—અપ્સરા, ગન્ધર્વ, દેવો કોઈને પણ—પાંખોવાળાં કલ્પ્યાં કદી પણ જાણ્યાં નથી. શાકુન્તલ નાટકમાં શાકુન્તલાને દુષ્યન્તે ના સ્વીકારી તે વખતે રાજમહેલથી પાછી વળી ત્હારે હેને સ્ત્રીના આકારવાળો કોઈ જ્યોતિ ઉપાડીને લઈ ગયો.—ઉત્ક્લિષ્ટ્યેનાં જ્યોતિરેકં જગમ—એમ વર્ણન છે. જગમ ગયો એટલું જ છે, ઊડી ગયાનું નામ નથી; અને ઊંચકી લઈ ગયાનું લખ્યુંછે તેથી આકાશ તરફ લઈ ગયાનો ભાવ છે ખરો, તોપણ એ લઈ જનારને પાંખોની કલ્પના નથી કરી. છઠ્ઠા અંકમાં સાનુભતી અપ્સરાનો પ્રવેશ પ્રવિશત્યાકાશયાનેન કહીને કરાવ્યોછે. આકાશયાનનો અર્થ 'વિમાન' અથવા તો 'આકાશમાર્ગ' એમ આપ્ટેના કોશમાં છે. જો અપ્સરાઓને પાંખો હોય તો આકાશયાન-વિમાન-ની શી જરૂર ? આકાશમાર્ગ એટલો જ અર્થ લેતાં પણ ઊડીને આવવાની વાત નથી. 'વિક્રમોર્વશીય'માં પણ ઊડવાની કલ્પના નથી બતાવી; અંક ૧ લાના શ્લો. ૧૩ માં ચિત્રરથ ગન્ધર્વને ગગનાદિવરોહતિ શૈલાગ્રે એમ ગગનમાંથી ઊતરતો કહ્યોછે; અંક ૩ જા માં (શ્લો. ૯ પછી) ઉર્વશીને આકાશયાનેન પ્રવેશ કરતી સૂચવીછે; માત્ર એ સ્થળે ઉત્પત્તન શબ્દ વાપર્યોછે; અંક ૧ માં ચિત્રરથ સહિત અપ્સરાઓ નિષ્ક્રમણ કરેછે ત્હનું આકાશોત્પત્તનં રૂપયન્તિ એમ સૂચન છે; અને અંક ૪ શ્લો. ૨ જા માં ઉર્વશી શુભ થઈ તે વિશે સ્વર્ગાવોત્પત્તિતા મંત્રેત્ એમ પુરૂરવનો તર્ક બતાવ્યોછે. પરંતુ ઉત્પત્તનમાં ઊડવાનો અર્થ ગૌણરૂપે છે; મુખ્ય અર્થ તો to rise to ascend, to leap (ઉંચે ચઢવું, ફેંકવું) એમ છે. ઉત્પત્તન માટે પાંખોની આવશ્યકતા જ છે એમ નથી. 'મેઘદૂત'માં મેઘને યક્ષ કહેછે—ઉત્પત્તોદજ્જમુલ્લઃક્ષમ્ ત્હાં મેઘને પાંખો અર્પાં જ નથી.

કોઈપણ સ્થળે આપણામાં દેવવર્ગ માટે પાંખોની કલ્પના છે જ નહિ. આકાશ-માર્ગમાં આવવું જવું કાં તો વિમાનથી અથવા તો લઘિમાસિદ્ધિ (levitation) જેવી કોઈ શક્તિથી માનેલું જણાયછે. પણ એટલું તો સિદ્ધ જ છે કે આપણાં પુરાણોમાં દેવાદિકને પાંખોની કલ્પના તો નથી જ કરી. (પર્વતોને પાંખો હતી તે જુદી વાત છે; એ દેવવર્ગની વાત નથી). Moore's Hindu Pantheon નામના પ્રમાણુશ્રુત પુસ્તકમાં ભારતખંડનાં દેવાલયો, ગુફાઓ, વગેરે સ્થળોનાં દેવાદિકનાં શિલામાં કોતરેલાં રૂપોની છબિયો છે. ત્હેમાં પણ કોઈપણ સ્થળે પાંખોનું દર્શન નથી.

ગરુડ તથા હેનો મ્હોટો બાઈ અરુણ એ બે તો પક્ષી જ છે, યદ્યપિ દેવરૂપે માનવ શરીર કલ્પાયછે, તથાપિ પક્ષીપણું પણ હેમનું કાયમ છે, એટલે હેમને પાંખો હોય તે આ સ્થળે બાધ નહિ આણે. જટાયુ અરુણનો પુત્ર હોઈ એ પણ પક્ષી જ છે.

અર્થર્થવેદ ૪-૩૪-૩ માં આ વચન જડેછે:—

વિષ્ટારિણમોદનં યે પચન્તિ નૈનાનૂયમઃ પરિમુષ્ણાતિ રેતઃ ।

રથીહમૂત્વા રથયાને ક્યાતે પક્ષીહમૂત્વા ડતિદિવઃ સમેતિ ॥*

અહિં વિષ્ટારિ અલ્પિ રાંધનારનું પુરુષત્વ યમ નથી હરી ભેતો અને હેવો માણસ રથનો ધણી થઈ રથમાં ચઢેછે અને પાંખોવાળો બની આકાશની પાર જાયછે—એ વચનમાં ઉચ્ચે જનાર મનુષ્યને પાંખોનું અર્પણ થયેલું જોવામાં આવેછે. પરંતુ આ એકલી કલ્પના અને દેવ, અપ્સરા, વગેરેને પાંખોવાળાં બનાવનારી યોજના—એ બે વચ્ચે બહુ અન્તર છે. Muir's Sanskrit Texts Vol. I માં તપાસતાં એ કલ્પનાનો ઉલ્લેખ કહિં જણાતો નથી.

પ્રેમાનન્દે મહાભારતમાંથી તપત્યાખ્યાનની વાર્તા લઈ તે ઉપર પોતાનું નાટક રચ્યું એમ કહેવાયછે. તો મૂળ મહાભારતમાંનું તપત્યાખ્યાન તપાશિયે. હેમાં નીચેનાં વચનો તપતીના આકાશમાં જવા આવવા સંબંધી જડેછે:—

(૧) एवमुक्त्वा ततस्तूर्णं जगामोर्ध्वमनिन्दिता ।

तपती तपतीत्येव विललापातुरोनृपः ॥

§ (આદિપર્વ અધ્યાય ૧૮૯ શ્લો. ૧)

(૨) रुच्ये साधिकं सुभ्रूरापतन्ती नभस्तलात् ।

सौदामनीव विभ्रष्टा द्योतयन्ती दिशस्त्रिषा ॥

(આદિપર્વ અધ્યાય ૧૮૯ શ્લો. ૩૬)

અહિં (૧) માં ऊर्ध्वं જગામ—ઉચ્ચે ગઈ—એટલું જ છે; અને (૨) માં नभस्तलाद् આપતન્તી—આકાશ ઉપરથી પડતી,—એમ છે; વિભ્રષ્ટ (પડતી) વીજળી જેડે સરખાવી છે એટલે એકદમ ઉચ્ચેથી નીચે પડતી એમ જ અર્થ રપછ છે.

અહિં ઊડીને જવાનું કે આવવાનું નામ પણ નથી; અને આખા આખ્યાનમાં પાંખો કે ઊડવા વિશે કંઈ પણ ઇશારો નથી. એ જ અધ્યાયના ૧૯ માં શ્લોકમાં वसिष्ठ ऋषि એક ક્ષણમાં નિયુત (= લાખ અથવા દસલાખ, અથવા દસ હજાર કોટિ) યોજન વટાવી

* Muir's Sanskrit Texts, Vol. V. p 307.

§ પ્રકાશકોએ અધ્યાય ૧૭૩-૧૭૫ માં આ કથા છે એમ લખ્યુંછે. (તપત્યાખ્યાન અન્યવિવેચન, પૃ. ૧૫). પરંતુ મૂળે મળેલી આદિપર્વની પ્રતમાં એ અધ્યાયોમાં તો બ્રહ્માસુરની કથા છે. અધ્યાય ૧૮૭-૧૮૯ માં તપતીની કથા છે.

સૂર્ય પાસે જઈને ઊભા એમ કહ્યું છે તે પણ પાંખોથી ઊડીને તો નથી જ; પોતાની અદ્ભુત ઇચ્છાશક્તિથી જ એક ઠેકાણેથી બીજે ઠેકાણે જઈને ઊભા એમ અર્થ છે. સારાંશ, તપત્યાખ્યાન નાટક લખનારે પાંખોની કલ્પના પોતાની જ ખુદ્ધિથી કરેલી છે. આ કલ્પના પ્રેમાનન્દને હાથે થાય ખરી ?

દેવવર્ગને પાંખો હોવાની કલ્પના તો ઐબિસોનિયન, આસિરિયન. અને તે ઉપરથી ચાહુદી, અને હેમના ઉપરથી મુસલમાન એ ધર્મોમાં જ જોવામાં આવે છે; પ્રાચીન ગ્રીક દેવોમાંથી કેટલાકને પાંખો હતી. જરથોસ્તીમાં પણ હેવી કલ્પના ઇવચિત છે. પરંતુ આપણાં વેદપુરાણાદિકમાં તો તે કદી જાણી નથી.

આ હાલતમાં પ્રેમાનન્દ તપતી વગેરેને માટે પાંખોની કલ્પના કરે એ કેવળ અસંભવિત છે. મુસલમાનો કનેથી પરીઓ પાંખોવાળીનું જ્ઞાન હેને થયું હોય. પરંતુ કવિની કલ્પના કરવાની સ્વતન્ત્રતા પણ આ ઠેકાણે નહિં પ્રવર્તે; અને પુરાણમાંથી લીધેલી આ નાટકની વાર્તામાં આ પ્રકારની વિદેશીય અને મ્લેચ્છ કલ્પના પ્રેમાનન્દ મ્હોટાડે એ તદ્દન ન માનવા જેવી વાત છે. તો આ કલ્પના આધુનિક જ જણાય છે.

(૩) એક ખીજું બહુ સ્પષ્ટ ઉદાહરણ ઐતિહાસિક વિરોધનું ‘તપત્યાખ્યાન’ માં જોઈએ:—

વેણિકા નામની ગાનારી બે નૂતન બાળાઓ પોતે આણેલી તે બાબત ખુલાસો આપતાં બોલે છે:—

“મહારાજ ! આ તો હું દક્ષિણ દેશ બણી ગઈ હતી, ત્યાંથી રાજધિરાજનું અને આપ સર્વનું મન રંજન કરવાને આમને સાથે તેડતી આવી છું. મહારાજ ! આપણા દેશ કરતાં એણી પાતા મ્લોક ગાયનકળામાં વધારે પ્રવીણ હોય એમ મને લાગ્યું, તે પરથી એમને લેતી આવી.”

અહિં “દક્ષિણ દેશ”=મહારાષ્ટ્ર એમ જ હું ધારું છું. સંવરણ રાજના રાજ્યની દક્ષિણ તો ભાગં ઉદ્દિષ્ટ નથી જ.

એ ખરું કે સંવરણના સમયના વૃત્તાન્તમાં મહારાષ્ટ્રને વિશે પાત્ર કને બોલાવે છે તે કાલવિરોધ (anachronism) છે. પરંતુ એથી વધારે ઉત્કટ કાલવિરોધ ત્રણે નાટકોનાં ભરતવાક્યોમાં છે; ત્યાં તો કૃષ્ણ, યુધિષ્ઠિર અને સંવરણ, હેમની પાસે, જે બાપા હેમના પ્રયેકના સમયથી જમાનાના જમાના વડે છૂટી પડેલી છે તે, ગુર્જરગિરાના ઉત્કર્ષની પ્રાર્થના કરાવી છે.

* મહારાષ્ટ્ર આગળ ગુર્જરભૂમિને આ બાબતમાં કવિયે નમતું આપ્યું એ પોતાની ભૂમિના અભિમાનની વિરુદ્ધ કર્યું એ જરાક આશ્ચર્યની વાત છે. પ્રેમાનન્દના ગુર્જરભૂમિ સંબન્ધે અભિમાન વિશે આટલું બધું કહેવાય છે તેથી જરાક આ નોંધું છું.

પરંતુ અહિં અતાવવાનો કાલવિરોધ આ પ્રકારનો નથી; નાટકના વૃત્તાન્તના સમયથી પછી થયેલા વૃત્તાન્તનું હેમાં વર્ણન કરાવનારો કાલવિરોધ તે તો સર્વને પરિચિત હોય છે અને અમુક કારણોથી ક્ષમ્ય થાય છે. હેમાં રહેલું અસત્ય તે જાણીજોઈને સ્વીકારાયેલું હોય છે; અને હેમાં તો એક પ્રકારનો સાહિત્યવિષયક કૃત્રિમ સ્વીકાર (literary fiction) કલ્પાયેલો. પશુ જે કાલવિરોધ દ્વષણરૂપ અને છે, કપટરૂપ અને છે, તે ગ્રંથમાં દર્શવેલી વાતો ગ્રંથના કહેવાતા કર્તાના સમયની પછીના સમયમાં જ હયાતીમાં હોય એ પ્રકારને વિશે અહિં ચર્ચા છે. એ કપટ રૂપ અને છે એમ કહેવામાં બુદ્ધ્ય થઈ; બનાવટના કપટને પકડવાની કૃત્તિરૂપ અને છે એમ કહેવું જોઈએ.

તો ઉપરના વેણિકાના વચનમાં મહારાષ્ટ્રના લોકની સંગીતકુશલતા વ્યંજનાહારા ગુજરાત કરતાં ચઢિયાતી કહી છે. તે પ્રેમાનન્દના સમયની સ્થિતિ હશે તો તે અગ્રાત છે, પરંતુ હશે તો એ પ્રેમાનન્દના અનુભવની બહાર જ હોવાનો સંભવ છે. પ્રેમાનન્દનો મરાઠી સંસ્થાઓ જોડે સંબંધ ના હોવાનાં ઐતિહાસિક કારણો પાછળ ચર્ચા ચૂકાયાં છે. હાલના સમયમાં સર્વના અનુભવની વાત છે કે ગુજરાત કરતાં મહારાષ્ટ્રના લોકો સંગીતકલામાં ચઢતા છે; અને તે અનુભવના યોગે જ આ વેણિકાના વચનમાં એ વિશે ઉચ્ચાર થયેલો છે; અને હેમાં આ નાટકનો કર્તા આધુનિક તરીકે પકડાઈ જાય છે. એ રચનારે પોતાના ખરા નામથી નાટક પ્રસિદ્ધ કર્યું હોત તો આ વેણિકાના વચનમાંનો કાલવિરોધ (anachronism) દ્વષણ રૂપ ન થતાં રમૂજ તરીકે ધ્રુષ્ટ થાત; પરંતુ પ્રેમાનન્દને નામે નાટક ચઢાવ્યાથી જુદા પ્રકારનો કાલવિરોધ બની જઈ દ્વષણ બને છે.

આ બાબતમાં ફરીથી ચેતવવાની જરૂર નથી કે પ્રેમાનન્દના મરાઠી સંસ્થાઓ જોડે સંબંધની સાબીતી આ વેણિકાના વચનમાંથી કાઢવાની નથી. આ આપણી તપાસમાં સર્વ અન્વેષણના મૂળ નિયમો પ્રમાણે જ ચલાશે. એક મૂળ નિયમ હેવો છે કે જ્ઞાત ઉપરથી અજ્ઞાત ઉપર જવાય; અજ્ઞાત ઉપરથી જ્ઞાત ઉપર ના જવાય; અથવા અજ્ઞાતને જ્ઞાતવત્ માની લઈ જ્ઞાત જોડે વિરોધ આવતો હોય તો જ્ઞાતને ખોટું ના ઠરાવાય. અહિં આ નાટકોનું પ્રેમાનન્દનું કર્તૃત્વ તે અજ્ઞાત વસ્તુ છે, અને પ્રેમાનન્દના સમયમાં મરાઠી સંસ્થાઓની છાપ ગુજરાત ઉપર પડી નહોતી એ—ઇતિહાસાદિકથી સિદ્ધ હોવાને લીધે—જ્ઞાત છે. અને તેથી પ્રેમાનન્દને મહારાષ્ટ્રના લોકોની ગાયનકલાની પ્રવીણતા વિશે માહિતી હોવાનો સંભવ નથી. એ નંદુરખારમાં રહ્યાં તો એ ખરું; પણ નંદુરખાર તે આ સંબંધે મહારાષ્ટ્ર નથી એ પાછળ અતાવેલું છે.

§ પરંતુ એ પ્રકારનો કાલવિરોધ પણ ભરતવાડ્યોમાં પ્રેમાનન્દ આણે એ સંભવતું નથી. પ્રસ્તાવનાઓની વાત જુદી છે. હેમાં તો કવિના સમયમાં જ સૂત્રધારાદિક બોલે છે એમ કલ્પના હોય છે. પણ ભરતવાડ્યમાં તો પાત્ર જનનાં વચનો હોય છે. હેમાં હાવા કાલ વિરોધ કરવાની રીત્ય શૈક્ષણીયર વગેરેના નમૂના ઉપરની હોઈ પ્રેમાનન્દને પરિચિત હોવાનો સંભવ નથી, અને એ પ્રકાર અપ્રેમાનન્દીય લાગે છે.

(સ)—૩

હવે પ્રેમાનન્દની રસિકતાને વિરોધી એક પ્રકારનું દર્શન થાય છે તે બતાવું છું. ‘તપસ્યા-પ્ધ્યાન’ પૃષ્ઠ ૧૮૯-૧૯૦ માં તથા પૃષ્ઠ ૧૯૩ મે તપતી તરફ સંવરણની કને કેટલીક હેવી તો આમ્ય શૃંગારચેષ્ટાઓ કરાવી છે કે ઉચ્ચ રસિકતાને મ્હોટો ક્ષેત્ર ઉત્પન્ન થાય છે. એ ચેષ્ટાઓ પ્રયોજનહીન અને અનાગારિક છે. રા. કેશવલાલે કહ્યું છે—“પ્રેમાનન્દે સંસ્કૃતના ઉત્તમ આદર્શના પરિચયને લીધે ભવાઈની અશ્લીલતાનો ત્યાગ કર્યો હોતો સાથે હોતો આમ્યતાનો પણ ત્યાગ કર્યો હોતો તે હેનાં નાટકોનું મ્હોટું કલંક દૂર થાત.” (‘પ્રેમાનન્દ’-પૃ. ૨૬). અહિં આમ્યતા રુકિમણી સત્યભામા વચ્ચે હલકા કલહ વગેરેની જ ઉદ્દિષ્ટ છે. પરંતુ ઉપરની શૃંગારચેષ્ટાઓ આમ્ય કરતાં પણ આગળ વધી અશ્લીલતાની કક્ષામાં જ જાય છે, અને ભવાઈની અશ્લીલતાનો ત્યાગ એ ઠેકાણે તો જણાતો નથી. આ અશ્લીલતાની સાથે કાલિદાસની નાગરિક મર્યાદા સરખાવી જવાય છે. યુમ્મન જેવા રસિકતાનો ભંગ ના કરનારા ઉપચારમાં પણ—કથમપ્યુષ્પમિતં ન ચુન્વિતં તુ એમ શકુન્તલાને સંબન્ધે દુષ્યન્તના યુમ્મનની અસિદ્ધ સ્થિતિ જ પ્રેક્ષક વર્ગ આગળ રાખીને પડો પાડી દેવામાં કાલિદાસની સૂક્ષ્મ રસિકતા સમાઈ છે. અને અહિં સંવરણની ચેષ્ટાઓનું નામ પણ આ સ્થળે દેતાં સંકોચ થાય છે.

કહેશે કે એ જ પ્રેમાનન્દે ‘ઋધ્યશૃંગાપ્ધ્યાન’ માં તેમ જ કાલિદાસે ‘મેઘદૂત’ ના કેટલાક ભાગમાં અને ‘કુમારસંભવ’ ના ૮ મા સર્ગમાં નિર્લજ્જ શૃંગાર વર્ણુઓ જ છે તો. પરંતુ એ શૃંગારની નિર્લજ્જતાનો ખ્યાવ કરવાનો હેતુ ન રાખીને તારતમ્ય બતાવવાનું એ છે કે એ વર્ણુનાત્મક કાવ્યમાંનાં શૃંગારવર્ણુનો ઉદ્દીપક છતાં અશ્લીલતાની કોટિમાં નથી આવતાં, અનાગારિક નથી બનતાં; અને નાટકમાં સંવરણની ચેષ્ટાઓ એથી ઓછી ઉત્કટતાવાળી છતાં, નાટકના દશ્યસ્વરૂપને લીધે, બજવતી વખતે આમ્યતા પ્રત્યક્ષ થવાથી અશ્લીલતા ઉત્પન્ન થાય જ; પણ એ દશ્ય કાવ્ય વાંચતાં પણ હેનું દશ્યત્વ કાયમ રહીને પાત્રજનની કૃતિયો પ્રત્યક્ષત્વ થવાથી લગભગ એટલી જ અશ્લીલતા ઉપસ્થિત થાય છે. આ એ અશ્લીલતાનું સ્વરૂપપરીક્ષણ છે.*

* અશ્લીલતાનું આ સ્વરૂપપરીક્ષણ હાલ ઇંગ્લાંડના એક પ્રખ્યાત ઓપેરા લખનારે પણ કરેલું છે તે તરફ મ્હારું ધ્યાન આ વિચારો નોંધ્યા પછી અણુધાર્યું ખેંચાયું. “The Sketch” નામના સાપ્તાહિક સચિત્ર પત્રમાં (તા. ૨૫ મી ઓગસ્ટ ૧૯૦૯ ના અંકમાં) Motley Notesના મથાળાના છૂટક પેરેગ્રાફમાં આરમ્ભમાં જ એ આવે છે. કર્નલ લોકવુડે એમ શરૂ કરી ઉત્પન્ન કરી હશે કે વાર્તાના અન્યો ઉપર censor (સરકારી અન્થપરીક્ષક) નો અધિકાર નથી, તો પછી નાટક ઉપર શા માટે જોધયે ? વાર્તામાં અને નાટકમાં ફેર શા છે ? તે ઉપર સર ડબ્લ્યુ. એસ. ગિલ્બર્ટ (ઓપેરાલેખક) કહે છે:—

“ There is a very wide distinction. In a novel, when you read that Eliza slipped off her dressing gown and stepped into a bath, there is no objection to it; but if that were represented on the stage it would be a very different thing.”

પરંતુ આ સર્વ પરીક્ષાનું તાત્પર્ય એ છે કે પ્રેમાનન્દ જેવો સુધ્ધ રસિક કવિ હાવી અશ્લીલતામાં પડે એ સંભવતું નથી. માટે આ કારણથી પણ આ નાટકના હેના કર્તૃત્વ વિશે શક પડે છે.

(ત્ર) — ૪

હવે વિદેશીય કહેવતોનું દર્શન કરિયે:—

(૧) “એક કાંકરે અનેક પક્ષી પડે.”

(‘રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન’ પૃષ્ઠ ૧૬૧)

એ પેરેઆફ લખનાર કહે છે:—“Here you have the whole case in a nut-shell.”

આ ભેદનું ઊંડું કારણ એક એ છે કે કાવ્ય, વાર્તા, વગેરેમાંના વર્ણનના વૃત્તાન્ત વાચકની આગળ પ્રત્યક્ષ ના હોઈ હેમાંની સ્થિતિનું દર્શન કલ્પનાશક્તિના સૂક્ષ્મ પડદાની દ્વારા થાય છે; એ કલ્પનાનું અન્તરપટ અગમ્ય રીતે રસનિષ્પાદક બને છે, અમર્યાદ અંશને ચાળી કાઢે છે, મલાઓ સાચવે છે, અને ચારુતા ઉત્પન્ન કરે છે. વસ્ત્રહીન સુંદરતાનું દર્શન અને આછા પણ વસ્ત્રથી ઢંકાયેલી સુંદરતાનું દર્શન એ બેમાં જે ફરક છે તે પ્રકારનો ફરક અહિં છે. કલ્પનાનું અન્તરપટ આવીને દૃશ્ય વસ્તુને ભાવનામય બનાવી દે છે અને વાસ્તવિકતાની અશ્લીલતામાંથી બહાર કાઢે છે.

નાટકમાંની સ્થિતિ પ્રેક્ષકની નજર આગળ પ્રત્યક્ષ હોવાથી આ કલ્પનાનો પડદો ખરી જાય છે, ભાવનાનો ઢોળ ચઢતો નથી, અને અશ્લીલતાનું પરિણામ ઉત્પન્ન થાય છે.

ચિત્રમાં તેમ જ શિલ્પમાં સ્થિતિ કાંઈક પ્રત્યક્ષને મળતી છે ખરી, પરંતુ હેમાં સૂક્ષ્મ ભેદ છે; ચિત્રમાં ને શિલ્પમાં વર્ણનવિષય વસ્તુ નાટકમાં અભિનય થતી વસ્તુ જેટલી અને જેવી પ્રત્યક્ષ નથી. હેમાં કલ્પના વ્યાપારને, કાવ્યવાર્તા કરતાં ઓછો દરજ્જો પરંતુ નાટક કરતાં વિશેષ અંશે, માર્ગ મળે છે, એ વ્યાપાર આવશ્યક છે. યુરોપ અમેરિકામાં Living Picturesનાં દર્શનોમાં જે અશ્લીલતા અથવા મર્યાદાભંગ ઉત્પન્ન થાય છે તે ચિત્રશિલ્પમાં નથી થતાં. કાવ્યવાર્તાનાં વર્ણનો અને નાટકનાં દર્શનો વચ્ચે જે ભેદ છે તે રીતપત્રો જ ભેદ ચિત્રશિલ્પ અને Living Picturesની વચ્ચે છે.

વળી નાટક ગ્રન્થ અને નાટકનો અભિનય એ બે વચ્ચે પણ કાંઈક અશ્લીલતામાં અંશરૂપે ભેદ આવશે; પરંતુ તે અતિ અલ્પ જ; અને નાટક અભિનય જ હોવાથી ગ્રન્થમાં અશ્લીલતા લગભગ અભિનય જેવી જ આવશે. સર્વથી પરાકાષ્ઠા અશ્લીલતાની નાટકના અભિનયની પણ પાર નહીં વાસ્તવિક જીવન વૃત્તાન્તમાં આવશે. આમ—

આ વિશે ફૂટનોટમાં પ્રકાશકો લખેછે:—

“હાની સાથે ઇંગ્રેજ કહેવત સરખાવવી ઘટેછે. “To kill two birds at one stroke” (ખડ્ડુ જોતાં to kill two birds with one stone’ એમ અંગ્રેજ કહેવત છે.)

આમ હેમણે સૂચવ્યું ના હોત તોપણ આ સામ્ય એટલું તો ઉત્કટ છે કે આપોઆપ તે તરી આવત.

આ સામ્યથી મહારી શરૂકા સખળ રૂપ ધારણ કરેછે. અનેક કારણો છે. આ પ્રકારનું કહેવત ગુજરાતીમાં આજ સુધી જાણ્યું નથી, અને પ્રાચીન વખતમાં હોવાનો સંભવ

(૧) કાવ્યવાર્તા વગેરે, (૨) ચિત્ર તથા શિલ્પ, (૩) Living Pictures, (૪) નાટક ગ્રન્થ, (૫) નાટકનો અભિનય, અને છેવટે (૬) વાસ્તવિક જીવન,—એમ ઉત્તરોત્તર ચઢતે ક્રમે અશ્લીલતાનો સંગ્રહ કરેછે; અને મર્યાદાભંગથી વિરુદ્ધ રીતે એ છ સંસ્થાઓમાં એ સંબંધી ચારુતાનો અંશ વિપરીત ક્રમે પ્રવર્તેછે.

નાટકો માટે Censorની જગા કાઢી નાંખવી કે કેમ તે પ્રશ્ન માટે ઇંગ્લાંડમાં થોડી મુદત ઉપર નીમાયલી કમિટીના રિપોર્ટમાં નીચે પ્રમાણે અભિપ્રાય એક બતાવાયોછે:—

“The existence of an audience, moved by the same emotions, its members conscious of one another’s presence, intensifies the influence of what is done and spoken on the stage.”

(અર્થે—“નાટક માટે પ્રેક્ષક મંડળ હાજર હોયછે, એ મંડળમાં સર્વ ઉપર એકસરખી લાગણીઓની અસર થાયછે, અને એ મંડળના જનોને એકબીજાની હાજરીનું જ્ઞાન રહેછે; આ સર્વ કારણથી રંગભૂમિ ઉપર બોલાયછે અને કૃતિ થાયછે તેની અસર વધારે તીવ્ર થાયછે.”)

આ પરીક્ષા સત્ય છે, પણ અશ્લીલતાના ઊંડા મૂળનો સ્પર્શ કરનારી નથી. એ અસર તીવ્ર શા માટે થાયછે? એ પ્રશ્નનો ઉત્તર તો મહેં હમણાં બતાવેલા અન્વીક્ષણમાં મળશે. તે ઉપરાંત,—અહિં કહેલું પ્રેક્ષકજનોનું અન્યોન્યની સમક્ષતાનું જ્ઞાન પ્રથમદર્શને લજ્જા ઉત્પન્ન કરના નીવડવું જોઈએ; પરંતુ—લજ્જા ઉત્પન્ન કરનારા પ્રકારો બજવાયે જ જવાથી અને બધા સાથે સપડાઈ એ પ્રકારથી પરિચિત થઈ જવાથી—એ જ જ્ઞાન લોકોની મર્યાદાઓને જડ બનાવી દેછે, એ પણ અનિદ્ધ પરિણામ થાયછે.

પરંતુ આપણી પરીક્ષામાં આ પરિણામ અપ્રસ્તુત છે. પ્રસ્તુત વાત તો એ જ છે કે એ જડતા થઈ જવાની પૂર્વે, એ મંડળના સામીપ્યનું જ્ઞાન અશ્લીલતાનું ભાન વિશેષ તીવ્ર કરનારું બનેછે. (ઉપર કહેલી કલ્પનાની શક્તિ (વાર્તાઓને સંબંધે) કેવળ અધમ ગ્રામ્ય વર્ણનને તો સંસ્કાર નહિ જ આપી સકે, એ કહેવાની જરૂર નથી.)

નથી જણાતો. આ કહેવતમાં સમાયેલો વિચાર આપણે તો “એક પંથ દો કાજ” એ હિન્દુ કહેવતથી જ દર્શાવતા આવ્યા છિયે, અને એ રહતા ધ્યાન ખેંચનારી છે. શિષ્ટ-વર્ગમાં ગુજરાતમાં શિકારનો પરિચય હેવો નથી,—એ પરિચય લુપ્ત થયે જમાના થઈ ગયાછે,—કે જોઈ કહેવતના રૂપમાં રૂઢ સ્થિતિ પામીને આ પ્રકારનો વિચાર સ્થૂલ રૂપમાં બંધાય. કહેવતો તે પ્રજાના રીતરિવાજ, સંસ્કૃતિઓ, જીવન, ઇત્યાદિનું પ્રતિબિંબ હોયછે. અને પ્રસ્તુત કહેવત રૂપ પ્રતિબિંબ માટે ગુર્જર પ્રજાના—શિષ્ટ પ્રજાના—જીવનાદિકમાં મૂળબિંબ જડતું નથી.

આ શક્કાના ઉત્તરમાં રા. કેશવલાલ કહેછે કે એ “પ્રેમાનન્દનાં ખીજાં કાવ્યો ન વાંચ્યાનો પરિણામ છે. દ્રૌપદીહરણમાં શિકારનું સામાન્ય વર્ણન આપ્યુંછે તે કોરે રાખતાં અષ્ટાવકાખ્યાનમાં જનક વિદેહની મૃગયાના વર્ણનનું પ્રકરણ કોઈ જોશે તો સહેજ ત્હેના જણવામાં આવશે કે એ વિશે મૃગયારસિક મરાઠા મુસલમાન અને રજપૂતના સમયમાં થયેલો પ્રેમાનન્દ નંદરબારના રાજાના સમાગમમાં શિકારની સારી માહિતી ધરાવતો હતો.”

(‘પ્રેમાનન્દ’, પૃષ્ઠ ૨૩)

આ છેલ્લા વાક્યમાંના વચન માટે કાંઈ ઐતિહાસિક પ્રમાણ હશે? કે માત્ર ‘દ્રૌપદી-હરણ’ અને ‘અષ્ટાવકાખ્યાન’માંના શિકાર સંબંધી ભાગ ઉપર જ એટલું બધું તદ્દપ સ્થિતિનું અનુમાન રચાયું હશે? કેમકે માત્ર મરાઠા, મુસલમાન, અને રજપૂતના સમયમાં થતું એટલાથી સિદ્ધિ થતી નથી; પરંતુ તે લોકો જોડે ગાદો સહવાસ, હેમની સાથે શિકારે જવા આવવાની ટેવ, ઇત્યાદિ હોય તો શિકારનાં વચનો જોડે પરિચિતતા ઉત્પન્ન થવી સંભવે. નંદરબારના રાજા સાથે સમાગમ પ્રેમાનન્દનો શો, કેટલો, કેવો હતો તે વિશે ઐતિહાસિક વૃત્તાન્તની અપેક્ષા રહેછે.

પરંતુ આ બે ગ્રંથોમાં શિકાર સંબંધી વર્ણન શું છે તે જોઈએ. ‘દ્રૌપદીહરણ’માં શિકારનું સામાન્ય વર્ણન છે એમ રા. કેશવલાલ પોતે જ કહેછે. એ સામાન્ય વર્ણનથી આપણા પ્રશ્ન ઉપર વિશેષ પ્રકાશ પડે એમ નથી. તેમ જ એ વર્ણન ઉપરથી એ લખનારને પ્રત્યક્ષ મૃગયાનો અનુભવ હોય એમ નિઃસંશય ક્લિત થતું નથી.

‘અષ્ટાવકાખ્યાન’માં મૃગયાનું વર્ણન ૧૨ મા કડવામાં શ્લોક ૨૫ થી ૩૫ સૂધીમાં આવ્યુંછે, ત્હેમાં વિશિષ્ટતા એટલી જ છે કે શિકારમાં ઉપયોગમાં આવતાં તથા શિકારમાં મરાતાં જનવરોનાં નામ, તેમ જ મૃગયાના જુદા જુદા પ્રકારનાં નામ તથા સ્વરૂપ હેમાં આપ્યાંછે. જેમકે,—ખાજ, ઝુરરી, ખેરી, ઝધર, લગરા, તુરમચી, કુહી, વાસ, સાગોષ, રાની બિડાલ, ચિત્રો, શિકારી કૂતરા; તથા—ધેર, ગાડ, ડોર, ફંદ, મૂળ, ડાધ, પશુ, પક્ષી, ઘંટાવળી, વેગ, એ નામની મૃગયાઓ. આ ઉપરથી એમ તો કાંઈ ના કહેવાય કે શિકારનો સ્વતઃ પરિચય આ કવિને હશે. શિકાર સંબંધી શબ્દો તે લોકો કનેથી નોંધી લેઈને તેમ જ કેટલાંક પુસ્તકો ઉપરથી ટાંકી લઈને, આ રચના થવી બિલકુલ અશક્ય નથી. આ મૃગયાના પ્રકારોમાં મૂળ, પશુ, પક્ષી, ઘંટાવળી અને વેગ, એ નામો તો સંસ્કૃત જોવાં જ

સ્પષ્ટ છે, અને તે શિકારી બીલ વગેરેની ભાષાનાં નથી; એટલે ખાસ શિકારી વર્ગ કનેથી પ્રાપ્ત થયાં હોય એ તદ્દન અસંભવિત છે. અસ્તુ,—પરંતુ હામાંથી કોઈ સ્થળે શિકારી લોકોનાં ખાસ કહેવતો તો નજરે પડતાં નથી જ. આ બે સ્થળોમાંનાં શિકારનાં વર્ણનોથી બહુમાં બહુ એ જ તર્ક થઈ સકે કે આ કવિએ શિકારના શબ્દોની અને સ્વરૂપની માહિતી કૃટલીક મેળવી હતી. પણ શિકારી તરીકેના જીવનથી જે કહેવત રૂપી ભાષાશ્રીર અંધાય તે માટે ખુલાસો મળવો હજી બાકી રહેશે.

ખાસ એટલા માટે કે આ કહેવત—“એક કાંકરે અનેક પક્ષી પડે” તે—કોઈ બીલ કે હેવા વર્ગની ભાષાનું નથી; શિષ્ટ ગુજરાતી ભાષામાં દેખા દે છે. ‘અનેક,’ ‘પક્ષી’ એ શબ્દો શિષ્ટ ભાષાના છે. ‘ધણું’ ‘પંછી’ કે હેવા શબ્દોની આશા શિકારી વર્ગના કહેવતમાં રખાય. પ્રેમાનન્દે હેને સંસ્કાર આપીને કહેવત શિષ્ટ ભાષાનું બનાવ્યું હેવી કલ્પના જરાક દુર્ઘટ અને તાણી તૂટીને આણેલી બનશે. તેમ રુકિમણી જેવા પાત્રના મુખમાં એ કહેવત મૂકેલું છે, તે સ્ત્રી-પાત્ર છે તો ‘પંખી’ એમ તો શબ્દ વાપરે.

કહેવાનું તાત્પર્ય એ કે આ શિષ્ટ ભાષાનું કહેવત શિષ્ટવર્ગના જીવનનું પ્રતિબિમ્બ જ બની સકે; અને તે વર્ગમાં શિકારનો પરિચય હતો નહિં અને હજી પણ નથી. રજપૂત જેવામાં હોય એમ સંભવે,—તો પ્રેમાનન્દને રજપૂતો જોડે ગાઢ સહવાસ હતો એમ માનવાને કલ્પના શિવાય બીજો આધાર નથી. અને જો એમ શિષ્ટરૂપમાં કહેવત હતું તો હવે રજપૂત વગેરે વર્ગમાંથી હુમ કેમ થયું? આ સમ્બળ શક્ય છે. વળી, ઊંડું તપાસતાં જણાશે કે આ કહેવત શિકારી જીવનના અંગનું એટલું નથી. ઇંગ્લાંડના બાલકોના ખુફી હવામાં ફરીને પશુ પક્ષી તરફ સ્વચ્છન્દ વર્તનનની સાથે જોડાયેલું આ કહેવત વિશેષ લાગે છે. તે જીવન આપણા દેશમાં નથી જ.

આથી પણ વિશેષ સ્વરૂપ આ પ્રકારની કહેવતનું એક જોવાનું છે. માત્ર શિકારનો જ સંબંધ નહિં, માત્ર પશુપક્ષી સાથેના સ્વચ્છન્દ વર્તનના સ્વભાવનો સંબંધ નહિં, પણ આ અને હેવી કહેવતોમાં એ મારેલાં પક્ષી આદિક ખાવાના પદાર્થ તરીકે શિકારનો વિષય બનેલાં હોય છે. આ પ્રકારનો આહાર જેના પરિચયમાં નહિં હેવા વર્ગના પ્રેમાનન્દ કવિને આ કહેવતનો પરિચય પણ ના સંભવે. જે સમયમાં—ઐહ્ય ધર્મનો પ્રભાવ પ્રવર્તીને પાછો અસ્ત થયો હતો તેથી કે ગમે તે કારણથી—આ પ્રકારના આહારથી બ્રાહ્મણાદિ વર્ગ હજી તદ્દન દૂર થો નહોતો, તે સમયના સાહિત્યગ્રંથોમાં હાવી કહેવતો દર્શન દે છે.

ઉદા.૦—

વરં તક્કાલોવનદા તિત્તિરી ન ણ ઉણ દિઅહંતરિદા મોરી ।

(વરં તક્કાલોપનતા તિત્તિરી ન પુનર્દિવસાન્તરિતા મયૂરી)

(વિક્રશાસલજિકા, અ. ૧)

(અર્થ:—તુઠ્ઠાળ મળેલી તીતરી બલી, પણ એક દિવસ પછી મળવાની ઢેલ [કામ-ની] નહિં.)

આ કહેવતનું આથી પણ પ્રાચીન સ્વરૂપ વાત્સ્યાયનના ‘કામસૂત્ર’માં છે:—**વરમચ કપોતઃ શ્વોમયૂરાત્.** (અર્થ:—કાલ્ય મળનાર મોર કરતાં આજ મળેલું કબૂતર બહું.)

પરંતુ આ વિશે વિશેષ તર્ક વિતર્કની જરૂર નથી. કેમકે ખરું તત્ત્વ તો જુદું છે. શિકાર સંબંધી અનુભવ, સંપર્ક વગેરે પ્રેમાનન્દને હતા કે નહિં તે એક રીતે ગૌણ પ્રશ્ન છે. મુખ્ય વાત તો એ છે કે અંગ્રેજી કહેવતોને મળતી આપણી કહેવતો ઘણી વાર જડે-છે, પરંતુ કાંઈ ને કાંઈ હેમાં વિશિષ્ટતા જણાવનાર ફરક હોયછે; પણ આ કહેવતમાં તો અંગ્રેજીની સાથે (અનેક-અને two એટલો નજીવો ફરક બાદ કરતાં) અક્ષરશઃ તદ્દપ સામ્યવાળું કહેવત ગુજરાતીમાં શી રીતે પ્રગટ થયું? એ કાકતાલીય યોગનો પ્રસંગ અત્યન્ત અસંભવિત છે.

અંગ્રેજી જોડે મળતા છતાં ભિન્નતાનું લક્ષણ હોઈ જાતીય સ્વતન્ત્રતાવાળી કહેવતના દાખલા માટે દૂર સોધવા જવું નહિં પડે. ઉપર જ કહેલી કહેવતો—**વરમચકપોતઃ શ્વોમયૂરાત્** અને **વરં તત્કાલોપનતા તિષ્ઠિરી ન પુનર્દિવસાઃતરિતામયૂરી** તે અંગ્રેજી કહેવત—“*A bird in the hand is worth two in the bush*”ની સાથે જેટલી મળતી છે તેટલી જ પોતાનું સ્વતન્ત્ર અસ્તિત્વ સ્થાપનાર વિશિષ્ટ લક્ષણવાળી પણ છે;—જે સ્વરૂપ “એક કાંકરે અનેક પક્ષી પડે” એ કહેવતમાં નજરે નથી પડતું.

અંગ્રેજીને મળતું બીજું એક કહેવત રા. કેશવલાલ બતાવેછે;—“કાગડો કામઠીને ધીરે હેવો નથી.” આ કહેવત ‘તપસ્યાખ્યાન’માં પૃ. ૧૩૬ મેં જોડેછે. “કાગડો કામઠીને ન ધીરે”—એમ ત્યાં છે. આ કહેવતને મળતું અંગ્રેજી કહેવત કિયું હશે તે મ્હને સમજણ પડતી નથી. સુલોચનાની સખીઓએ વસંતક કનેથી કપટ કરીને સંવરણની ગુપ્ત વાત કહાવી લીધી તે વિશે સુલોચના કહેછે:—

“કાગડો કામઠીને ન ધીરે તેને તમે પાશમાં પકડી લીધો.”

હાના બે અર્થ સંભવે:—

(૧) તીર ચઢાવ્યા વિનાની કામઠી પણ જાંચી કરતાં વાંત કાગડો જીડીને જતો રહે,—હેવો સાવધ;

(૨) તીર સહિત કામઠી જાંચી કરે તેટલામાં, તો જીડી જાય,—હેવો ચતુર;

(૧) માં ભયનો સંભવ પણ ના છતાં વેળાસર સાવધપણું વાપરે;

(૨) માં એમ કે શીધે રસ્તે ના હાથ આવે—નિશાન તાકીને—ત્હેને આડેરસ્તે પાશમાં પકડયો.

આ રીતે અર્થ એક સામાન્યરૂપનો એ સંભવે કે કાગડાની નજર આગળ કામઠી

વગેરે સાધન વાપરે, તો તે સટકી જાય, માટે આડકતરી રીતે હેનાથી શુભ ઉપાય વાપરી-
ને પકડાય. આટલા સામાન્ય તત્ત્વના ઝીણા તન્તુ ઉપર સામ્યનો આધાર રાખનારું માત્ર
એક અંગ્રેજી કહેવત બાધબલના એક વચનમાં જડેછે:—

“ In vain is the net spread in sight of any bird. ”

પરંતુ એ સામ્ય ખરું નથી. કાગડાવાળા કહેવતનો ઉદ્દેશ તો જુદો જ છે. તે એ જ
કે શીઘ્ર નિશાનથી ના પકડાય તે પાશનાં આડકતરા ઉપાયથી પકડાયો. અથવા, ચાલાકમાં
ચાલાકને યુક્તિથી પકડયો, એટલે આ કહેવતમાં અંગ્રેજી કહેવતનું સામ્ય જડતું તો નથી. આ
કહેવતને મ્હં અંગ્રેજીમાંથી આણેલું કદી કહેલું નથી. અને ઉપર કહ્યું તેમ શિકારનાં વચનના
પરિચયનો પ્રશ્ન મુખ્ય નથી. પરંતુ અંગ્રેજી કહેવત જોડે તદ્દુપતાથી ઉત્પન્ન થતા સંશયનો છે.

“ એક કાંકરે અનેક પક્ષી પડે ” એ શિવાય બીજાં પણ એક બે અંગ્રેજી ઉપરથી
જ ધડાયલાં કહેવતો નજરે પડેછે. તેથી વળી સંશય વિશેષ બળવાન થાયછે;—

(૨) “ વાટ જોનારને વેળા લાંબી થાય. ”

(‘ રોપર્ટશિકા સત્યભાષાપ્રાન, ’ પૃ. ૨૨૭)

શુજરાતીમાં આ કહેવત પરિચિત નથી; અંગ્રેજીમાં—“ Time seems long
to those that wait. ”—એ વચન રૂઢ છે, તેનું જ આ ભાષાન્તર જેવું જણાયછે.
આ માટે વધારે ટીકાની જરૂર જ નથી. આ બે વચનો રહામરહામાં ધર્યાં એટલે હેમાં સર્વ
ટીકા આપોઆપ આવી જશે.

(૩) “ મારવો ઊંદર અને ખોદવો ડુંગર. ”

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાપ્રાન ’, પૃષ્ઠ ૧૧૩)

“ A mountain in labour and a mouse out of it. ”—એ કહેવતનો
પ્રતિધ્વનિ હામાં સંભળાયછે એમ મ્હને લાગેછે. ઈસપની વાર્તા ઉપરથી આ કલ્પના
ઉત્પન્ન થયેલી, અને ઈસપની વાર્તાઓ તે એક દેશની આગવી મિલકત નથી, પરંતુ મનુષ્ય
પ્રજાની મજિયારી મતા છે, એ ખરું; તોપણ શુજરાતીમાં તો એ વાર્તાઓનો પ્રચાર અંગ્રેજી
ઉપરથી ભાષાન્તર થયા પછી જ છે; અને તે ઉપરથી આ કહેવતની ઉત્પત્તિ ગણિયે તો
પણ પ્રેમાનન્દના કાળ પછીની વાત થશે. આ કહેવતની પ્રમાણ તરીકેની કીમત હલ ઉપ-
રાંત કરવાનો આગ્રહ હું નહિં રાખું; પરંતુ ઉપરનાં બેની સાથે આ ત્રીજી મળીને બળ વધેછે.

(રવ)—૬

આ વિદેશીય કહેવતોના આભ્યન્તર પ્રમાણની મદદમાં અંગ્રેજી લખનાં વચનો, શબ્દો,
વગેરે કેટલાંક આ નાટકોમાં જડેછે:—

(૧) “ પારિપાઠ્ય—* * * ગમે તેમ થાઓ, પરંતુ કહો કે તમે ઉત્તમ પાત્રની જે દેવગિરા તેનો તો ગોટો વાળો તેને હામે ગુર્જરગિરા વાપરશો, પણ સામાન્ય પાત્રની બાલભાપા વિશે શું બોલો છો ? ”

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, ’ પૃષ્ઠ ૧૫)

અહિં ‘ ગમે તેમ થાઓ ’ એ વચન આધુનિક અને અંગ્રેજી બન્યું છે તે વિશે મતભેદ થાય તો તે વાત બાજૂ ઉપર રાખીશું. પણ ‘ કહો કે ’ એ વચન તો અંગ્રેજી “ say ” અથવા “ let us say ” એમ વાક્યમાં વચમાં બોલાય છે તે રીતનું જ છે અને ગુજરાતી રૂઢિની વિરુદ્ધ જ છે. આ રીતનો ‘ કહો કે ’નો પ્રયોગ (let us grant હેવા અર્થમાં) મુંબાઈના ‘ ગુજરાતી ’ પત્રે ઘણાં વર્ષ ઉપર શરૂ કરેલો મ્હને યાદ છે, તે પૂર્વે એ અંગ્રેજી બબ વર્તમાનપત્રની ઉપભાષામાં પણ ઉત્પન્ન થઈ યાદ નથી.

અહિં—“ કહો કે—બાલભાપા વિશે શું બોલો છો ? ” એમ ‘ કહો કે ’નો સંબંધ છેવટના પેટાવાક્ય જોડે છે, અને તેથી ‘ say ’ના અર્થમાં એ વચન નથી (અર્થાત્, ‘ ગુર્જરગિરા વાપરશો ’ એ વાક્ય જોડે સંબંધ નથી,)—એમ પણ બચાવ નહિં થાય; કેમકે ‘ ગુર્જરગિરા વાપરશો ’ એમ વાક્ય પૂરું થઈ, પછી ‘ પણ ’ શબ્દથી ઉપરનું વાક્ય શરૂ થાયછે; ‘ પણ ’ શબ્દ વચમાં આવી એ સંબંધ અશક્ય બતાવેછે.

(૨) “ કૃષ્ણદેવ—વચસ્ય ! તારી વાતમાં મને પૂર્ણ વિશ્વાસ છે. ”

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, ’ પૃષ્ઠ ૧૬૪)

‘ વાતમાં વિશ્વાસ ’ એમ સમગ્ર વિભક્તિ ગુજરાતી રૂઢિની વિરુદ્ધ છે;—ગુજરાતીમાં તો ‘ તારી વાત ઉપર વિશ્વાસ છે ’ એમ જ કહેવાય. અંગ્રેજી I have faith in your words ’ની છાયા આ ઠેકાણે પડીછે. સંસ્કૃતમાં તથ્યવચને વિશ્વસિમિ કહેવાયછે એ ખરું; પરંતુ ગુજરાતીમાં એ રૂઢિ હુમ થઈને ‘ ઉપર વિશ્વાસ ’ એમ રૂઢિ થઈ, એટલે સંસ્કૃતનો આધાર ખરી જાયછે. પ્રેમાનન્દે સંસ્કૃત રૂઢિનો પુનરાશ્રય કર્યો એમ બચાવ કરાય. પરંતુ અન્ય આબ્યન્તર પ્રમાણોનું બળ મહારી શરૂકા તરફ જ જાયછે, તેથી અહિં પણ અંગ્રેજીની છાયાની કલ્પના વધારે સમજ બનેછે.

(૩) “ શ્રીદામો—મહારાજ ! એ તો તમારા જેવા ચતુર નર માટે છે. અમારા જેવાને એમાંનું શું લાગુ પડે ? ”

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, ’ પૃષ્ઠ ૬૨.)

લાગુ પડે—એ અંગ્રેજી ‘ to apply ’ ના તરજૂમાનું વચન હાલના જમાનામાં જ ગુજરાતીમાં ઘડી કઢાયદુંછે. આ સ્પષ્ટ રીતે આધુનિક શબ્દ છે. “ હમને એમાં આવે ”

કે હેવા વચનથી જ નિર્વાહ પૂર્વકાળમાં થતો હોવો જોઈએ. પરંતુ “ લાગૂ પડું ” એ તો અંગ્રેજી બોલી જ છાયા છે, તે ભાષાને મળતા આવવા માટે રચેલું વચન છે.*

(૪) “ સદાને માટે વનદેવતાપણું જ મૂકવા વારો પ્રાપ્ત થશે. ”

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ’ પૃ. ૧૩૫)

સદાને માટે—એ અંગ્રેજી ‘ for ever ’ ઉપરથી ગુજરાતીમાં હાલના વખતમાં દ્વિષિત રૂઢિ અશિષ્ટ રીતે પેદીછે એ નિઃસંદેહ છે. શુદ્ધ ગુજરાતીમાં એ કદી પણ બોલાશે નહિ; હેમાં તો ‘ સદાયનું ’ અથવા ‘ સદાનું ’ એમ જ કહેવાશે. પ્રેમાનન્દે આ અંગ્રેજી રૂઢિ કપ્પારે સ્વીકારી તે આપણે જાણતા નથી.

અતિ પરિચયને લીધે કેટલાક લોકો હાલના જમાનામાં કબૂલ નહિ કરે કે ‘ સદાને માટે ’ એ વચન અશુદ્ધ છે. પરંતુ એ શુદ્ધ ગુજરાતી તરફ એવટ ના રાખવાનું અને અશુદ્ધ જોડે અતિ પરિચયનું જ ફળ છે. ‘ કેમ છે ? ’ ને બદલે અંગ્રેજી ‘ How are you ? ’ ઉપરથી પારસીઓએ અને મુંબાઈગરાઓએ ‘ કેમ છો ? ’ એ વચન પ્રચારમાં આણ્યું છે તે કેટલાક ભાષાશુદ્ધિ માટે એવટ ના રાખનારાઓ વાપરેછે; એ વચન કાળે કરીને અતિ પરિચિત થઈજાય તો તહેને વિશે પણ એમ જ બચાવ કરાય એમ ભવિષ્ય જણાયછે.

(સ્વ) — ૬

ગદ્યમાં અન્તર્યમક આ નાટકોમાં સ્થળે સ્થળે જોવામાં આવેછે; હેનાં ઉદાહરણ:—

(૧) “ નારદ—(સખેદ) શિવ ! શિવ ! માયાનિલંપ પણ માયામાં લેપાયા ! ! સોળ સહસ્ત્ર રાજકન્યા એ કષ્ટજન્યા જ રહેવાની ! તેમ તેની ઘટિકા ધન્યા, એ પણ ક્યાં ! ”

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન ’, પૃ. ૬૫)

(૨) “ કૃષ્ણદેવ—* * * * પણ જો જો એ પંચમુખી નાગની ફૂણા જેવા કે મણા વગરના કર વડે કોને બોલાવેછે ? ”

(તે જ નાટક, પૃ. ૮૨)

(૩) “ શ્રીદામો—* * * * જો બૂલી ગયા હો તો કરો મને શુરુ એટલે કાંઈ રહેશે નહિં અધૂરું. ”

(તે જ નાટક પૃ. ૮૪)

* આગળ ૮ મો વર્ગ ‘ આધુનિક ઘડતરના પ્રયોગો ’ નો છે તહેમાં વખતે આ ઉદાહરણ આવી સકે. પરંતુ અંગ્રેજી જોડે સંબંધ હોવાથી અહિં ફાખલ કર્યુંછે.

(૪) “ સત્રધાર—પ્રાણપ્રિયા ! સુખજન્મ ! ધન્યા ! ”

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃષ્ઠ ૮)

(૫) “ ભીમ—અહા ! ક્ષમાની તમા ! ”

(તે જ નાટક, પૃ. ૧૨૯)

(૬) “ વક્ત્રવશ્ચિ—* * * જો એની એકાદ મદાનો ઝપાટો લાગી ગયો તો સદાને માટે વનદેવતાપણું મૂકવા વારો પ્રાપ્ત થશે. ”

(તે જ નાટક, પૃ. ૧૩૫)

(૭) “ કોકનદેશ્વર — + + + + નીકર હવણં યક્ષેશ્વર માટે આમુખ્યા આવી કામુકા કે’શે કે લાવો. ”

(તે જ નાટક, પૃ. ૧૭૮)

(૮) “ ચોરને ઠગી મોર મારી ”

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૧૨૮)

(૯) “ અરે પ્રિયા ! કોપક્રિયા— ”

(તે જ નાટક, પૃષ્ઠ ૧૪૬)

(૧૦) “ વાગીનો બાકી રહેલો સંખન્ધ જાગીને પૂરો કરચ. x x x x x અસત્ય ત્યાગી વાગીનો સંખન્ધ તો પૂરો કરવો જ જોઈએ.”

(‘ તપત્યાખ્યાન,’ પૃ. ૨૦)

આ કાંઈક ગ્રામ્ય જેવી રચિવાણી યમકરચના તદ્દન આધુનિક છે. પ્રથમ પારસી ગુજરાતી નાટકો આરમ્ભ કાળનાંમાં એ પ્રગટ થયેલી સાંભરે છે. તે પછી મુંબાઈની રંગભૂમિ ઉપર ગુજરાતી નાટકોમાંથી કેટલાંકે એ દાખલ કરી. પ્રેમાનન્દનો આદર્શ તો સંસ્કૃત નાટકોનો સંભવે, ત્હેમાં ગદ્યમાં હાવા અન્તર્યમક જાણ્યા નથી. ગદ્યમાં યમક જુદી રીત્યના કોઈ વાર આવે છે; આ રીત્યના નહિં. એ જુદી તરેહના યમકનું તો એક જ ઉદાહરણ રડયું ખડયું આ નાટકોમાં જડી આવ્યું છે:—

“ સંવરણ—* * * * આતકને મૃષા તૃષાતુર રાખનારને [ગણાં કે’વાં જોઈયે કે ગાંડાં ? ”

(‘ તપત્યાખ્યાન,’ પૃષ્ઠ ૧૬૩)

આ અને પેલાં દસ ઉદાહરણો સરખાવતાં ભેદ સ્પષ્ટ પશુ સાચો જણાઈ આવશે, અને રસિક શ્રવણ ઉપર ખેની જુદી અસર—એકની ગ્રામ્ય અને ખીજની રસિક, એમ—કેમ થાય છે તે સમજાશે. ‘મૃષા તૃપાતુર’ જેવા પ્રકારમાં યમકિત વર્ણો અનંત યમકનું કાર્ય કરતા નથી; ‘મૃષા’ એ શબ્દના આરમ્ભમાં નથી તે ખરું, પરંતુ ત્યાં થોભવાનું પશુ નથી તેથી અન્તમાં હોય એમ સ્થિતિ નથી. અને પેલાં દસ ઉદાહરણોમાં તો ગદ્યમાં તે તે યમકિત શબ્દ આગળ વાક્યના કકડા પાડવા ઇષ્ટ હોય તેમ અન્ય યમક—જે પદ્યમાં જ શોભે તે—સાધવાનો લોભ જણાય છે. કવિ તે યમક ઉપર થોભાવીને યમકને જ મહત્ત્વ આપવા વાચકનું ધ્યાન ખેંચે છે; એથી કલામાં ખામી આવે છે, રુચિની અધમતા જણાય છે. બહુમાં બહુ તો, હાસ્યરસમાં કદાચ આ પ્રકાર ક્ષમ્ય થાય; જો કે હેમાં પશુ ગ્રામ્યતાની સરહદ ઉપર જ આવી રહેવાશે. પરંતુ ઉપરનાં ઉદાહરણોમાં (૩) અને કાંઈક જ અંશે (૮) અંકવાળા સિવાય બાકીનાં સર્વ હાસ્યરસથી ભિન્ન જ પ્રકારનાં છે. એકાદમાં તો ખેદના વચનમાં આ અન્તર્યમક આવીને વિશેષ વિરોધી બને છે. ગમ્ભીર શિષ્ટ પાત્રોના મુખમાં અને રસને અનુચિત આ યમકો આવવાથી, એ યમકનું પ્રધાનકાર્ય હાસ્યરસપોષણનું હોવાથી, રસિકતાને ક્ષતિ ઉત્પન્ન થાય છે.

પરંતુ આ તો રસિકતાની વાત થઈ. પશુ ઉપર બતાવેલો ઐતિહાસિક કાલવિરોધ જ નડે છે તે આ નાટકો વિશે સંશયને પુષ્ટિ આપે છે.

(સ્વ) — ૭

પદ્યમાં વાક્યાર્થ માટે આવશ્યક પશુ છન્દના માપ માટે વધારા પડતા હેવા કાલતુ શબ્દો કાંઈસમાં મૂક્યાનાં આ નાટકોમાં અનેક ઉદાહરણો છે:—

(૧) જ્યોત્સના જે જડી લેઈ દેડે, (છે) શિતળતા એવું કહું (હરિગીત)

(‘ રાપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન ’, પૃ. ૧૩૨, શ્લો. ૧૧)

(૨) સંયોગ સુન્દરતા સ્વીકારું (મમ) હૃદયમેધનોં દામિની

(એ જ નાટક, પૃષ્ઠ વગેરે તે જ.)

(૩) (હું) માંત્રિક માનિનિ ! તે થકોં મેં નવ પાંડવ અશ્વથી દૃષ્ટિ નિવારી

(ઇન્દ્રવિજય છંદ)

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૧૨, શ્લોક ૬)

(૪) (વળા) પ્રખળ જગત માને ધન્ય તેની કમાઈ! (માલિની વૃત્ત)

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૧૪૫, શ્લો. ૩)

(અહિં તો ‘વળા’ શબ્દની વાક્યસંબંધ માટે અપેક્ષા પશુ નથી; અન્યત્ર હશે, પણ અહિં નથી.)

(૫) (પશુ) પ્રિયા મિથ્યાભાષી, શશિકુળ વિશે કોણુ પરખે ? (સિખરિણી ૪૮)
(' તપત્યાખ્યાન ' , પૃ. ૧૮૨ શ્લો. ૩)

આ આધુનિક પ્રકાર તો છે જ; પણ તે વિશે નીચેના પ્રશ્નો ઉત્પન્ન થાયછે:—

- (૧) મૂળ હસ્તલેખમાં આ રીતે કાઉંસ હશે ? સંભવતું નથી. કાઉંસ એ નવીન પદ્ધતિ છે; અને ઉદ્દગારચિહ્નો વગેરે નવીન પ્રકારો આ નાટકોમાં પ્રકાશકોએ જ ઉમેર્યા જણાયછે.
- (૨) પરંતુ કાઉંસ શિવાય, એ ફાલતુ શબ્દો એ હસ્તલેખમાં હશે ખરા કની ? કે તે પણ પ્રકાશકોએ વાક્યાર્થ સમજાવા માટે ઉમેરેલાછે ? (પ્રાચીન હસ્તલેખો જોડે આટલી બધી છૂટ લેવી તે તો પ્રાચીન ગ્રંથોના વિવેચકસંપ્રદાયની વિરુદ્ધ છે.)
- (૩) હસ્તલેખમાં ફાલતુ શબ્દો હોય તો તે છંદોભંગ ઉત્પન્ન કરે જ છે,—વધારાના હોવાથી; અને આ નાટકોની છંદરચના હેવા ભંગ વિનાની બધે નજરે પડેછે;—તો આ શબ્દો માટે શો ખુલાસો મળશે ?

આ પ્રશ્નો પૂછીને જ મૌન રાખવું ઉચિત છે; બાકી મહારો સંશય ખરો હોય તો તો આ પ્રકારનો ખુલાસો રહેલો છે; બનાવટ કરનાર આધુનિક પદ્ધતિમાં ભૂલ્યથી સપડાઈ ગયોછે; “ કાગડો કામડીને ન ધીરે તે પાશમાં ” : આપોઆપ પકડાઈ ગયોછે.

(ત્વ) —૮

આ નાટકોમાં કેટલાક આધુનિક ઘડતરના શબ્દો દેખા દેછે:—

- (૧) ચન્દ્રી ચન્દ્ર નિહાળે (' રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, ' પૃ. ૮૨ શ્લો. ૧૦)
- (૨) શરદ વરદ ચન્દ્રી સુખ આ આપનારો
(નાટક તે જ, પૃ. ૨૭૮, શ્લો. ૬)
- (૩) એવી રીતે નીડરપણે ઉભેલા,—ધ.
(નાટક તે જ, પૃષ્ઠ ૧૬૭)
- (૪) નીડરપણે ચાલ્યો જાયછે. (' પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ' પૃ. ૧૩૫)
- (૫) એનું નીડરપણું તને ડર નથી ઊપજાવતું ?
(' પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ' પૃ. ૫૦)
- (૬) આ કુમાર કેટલો નીડર છે !
(' તપત્યાખ્યાન, ' પૃ. ૨૦૩)

(૭) મનુષ્યહરણ (‘ રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન ’, પૃ. ૯૯)

અહિં ‘ચન્દ્રી’ શબ્દ ચન્દ્રિકાના અર્થમાં છે એ ખરું, એ અર્થમાં તો પ્રાચીન કે નવીન સાહિત્યમાં આ શબ્દ પરિચિત નથી જ. પરંતુ ખીજા અર્થમાં પણ ‘ચન્દ્રી’ એ અનુચિત ઘડતર ઘડાયેલું હમણું હમણું જ જોઈએ છે. તે તો અત્યંત આધુનિક છે. પરંતુ ૨૦-૨૫ વર્ષની અંદરનું પણ આ નવીન ઘડતર જ ગણાય હેવું છે. પ્રેમાનન્દના સમયમાં શબ્દ-ભંડાર ચાલુ ભાષા તથા સાહિત્યમાં જોઈએ તેટલો હતો. “ નૃપભીમકતનયા રૂપ બનયા ” જેવામાં ‘બનયા’ હેવા શબ્દની નવીન ઘટના જુદા જ સ્વરૂપની હતી; યમકલોભથી પ્રેરાયેલી અને તે કાળના નમૂનાની એ હતી. નવીન-આ જમાનાના—વિચારાદિક માટેનું ઘડતર જુદું છે. તે તે વખતે નહોતું. અને તે સમયમાં ભાષા જોડે છૂટ લેવાતી તે શબ્દોને વ્યંગ, વિકલ, કરીને મચડીને ભંગ કરવામાં જ; નવીન શબ્દયોજનામાં નહિં.

‘ નિડર ’ શબ્દ આધુનિક જ છે. નર્મદ કવિયે (જાણ્યામાં), અને હ. હ. ધ્રુવે આ શબ્દ પ્રથમ ઘડી કાઢી યોજ્યો એ નિઃસંદેહ છે. હવે એ શબ્દ પરિચિત થવાથી ભ્રમ થઈને જૂના કાળનો જ છે એમ ખોટું અનુમાન કરતે સાવધ રહેવાનું છે. આ પ્રકારની મનો-ભ્રમણાથી વર્તમાનકાળના ખનાવતી છાયા ભૂતકાળમાં પાછી નાંખવાના પ્રકાર માનસશાસ્ત્રમાં જાણીતા છે. માટે જ આટલી ચેતવણી આવશ્યક છે. સંસ્કૃત દર=ભય, એમ છે; અને દ નો ઢ (સિદ્ધ હેમચન્દ્ર ૮-૧-૧૨૭ સૂત્ર પ્રમાણે વિકલ્પે) થાયછે; તેથી ‘ડર’ શબ્દ ગુજરાતીમાં થયો તે ખરું. પરંતુ નિ નો અર્થ નકાર, અભાવવાચક, નથી; નિર્ગ્નો છે. નિર્દર શબ્દ પણ પરિચિત નથી. પરંતુ નિદર એ તો ભયહીનના અર્થમાં સંસ્કૃત શબ્દ નથી જ. અર્થાત્ ડર શબ્દ લઈને પછીથી ગુજરાતીમાં ‘ નિડર ’ એમ અયોગ્ય ઘડતર થયું છે. અને તે આધુનિક છે હેમાં શક નથી. કવિ નર્મદે એ શબ્દ યોજ્યા વિશે ખાતરી નથી, પરંતુ હ. હ. ધ્રુવે એ યોજ્યાનું નિઃસંશય છે; અને તે યોજનાની અયોગ્યતા એ નવીન ઘડતર ઘડાયું ત્હારથી જ મ્હને લાગી હતી. સપ્રમાણ પ્રાચીન ગ્રંથમાં આ નિડર શબ્દ જડશે તો આ ઠલીલ છોડી દેવાને હું તૈયાર છું.

‘ મનુષ્યહરણ ’—એ શબ્દ Kidnapping નો અર્થ દર્શાવવા માટે (સીતાહરણ, કુબદ્રાહરણ, ઇલાદિ શબ્દોનો નમૂનો લઈને) હાલના કાયદામાં વપરાતો શબ્દ નવીન ઘટનાનો જ છે; અને સંસ્કૃત શબ્દોનો અન્યોછે તેથી કાંઈ હેની આધુનિકતા મટશે નહિં.

(સ્વ)—૯

આ ત્રણે નાટકોમાં ભરતવાક્યોમાંથી એક સૂક્ષ્મ કૂંચી જડેછે,—અને તે નાટક રચનારનું નામ દર્શાવવાને અંગે છે. એ ભરતવાક્યોનાં છેલ્લાં ચરણો આ પ્રમાણે છે:—

(૧) અર્પો તો વિભુ એ જ અર્પણ કરો એ આશા પ્રેમીતણી.

(પાંચાલી પ્રસનાખ્યાન.)

(૨) યામે ઐઞ સહુ સખીજન થકી એ આશ પૂરો હરિ.

(રોષદર્શિકા સલભામાખ્યાન.)

(૩) વાધો તે સુરસે કસે ગુણ ગણે, ને પ્રિય વાંછો હરિ.

(તપસાખ્યાન.)

અહિં દ્રક્તા 'પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન'માં જ અન્તે પ્રેમાનન્દે પોતાનું નામ ગૂઢ રીતે 'પ્રેમી' શબ્દમાં ખતાવ્યું છે એમ કહેવાને માર્ગ રહે છે. બાકીના બેમાં તો જરા પણ પ્રેમાનન્દના નામસૂચનનો પાસ નથી. હવે ત્રણે નાટકની પ્રસ્તાવનામાં પ્રેમાનન્દનું નામ સ્પષ્ટ રીતે ઉપસ્થિત કરાયલું છે તો પછી આમ ત્રણમાંના માત્ર એક નાટકમાં જ પોતાનું નામ, અને તે ગૂઢ રીતે, સૂચવવાની શી જરૂર? વળી પ્રેમાનન્દ પોતાનું નામ સર્વત્ર સ્પષ્ટ રીતે લખતા, તો આમ 'પ્રેમી' જેવા સંદિગ્ધ શબ્દમાં સંતાવાનું પ્રયોજન શું? આ પદ્ધતિ જ આધુનિક અને અપ્રેમાનન્દીય લાગે છે. આખ્યાનોમાં નામ સ્પષ્ટ આવી સકે પણ નાટક-માં અન્તે સ્પષ્ટ ના ખતાવાય એ સ્મરણમાં રાખ્યા છતાં કહીશું કે આ યુક્તિ પ્રેમાનન્દના સ્વભાવથી વિરુદ્ધ લાગી કર્યુંમાં ખૂંચે છે.

આ ઉપરાંત, ભરતવાક્યની પ્રેરણા, પ્રત્યેક નાટકમાં 'હું તહારું શું અધિક પ્રિય કરું?' એ પ્રકારના પ્રશ્નથી થયેલી છે, અને તે પ્રશ્ન પૂછનાર, યથાક્રમ, લોભશ, નારદ, અને કુલપતિ છે; તો એ લોકોને 'વિભુ' અને 'હરિ' એ સંજ્ઞા સંભવતી કે શોભતી નથી; તેથી વળી એમ જણાય કે નામ સૂચનાર્યે 'હરિ' શબ્દ એ નાટકોમાં મૂક્યો હોય એમ તો નહિં હોય? આ ત્રણે નાટકો રચનારો કોઇ પ્રેમાનન્દથી ભિન્ન હોવાની મ્હારી કલ્પના ખરી હોય તો, એમ સંભવે છે કે એકમાં 'પ્રેમી' એમ કહીને પ્રેમાનન્દના નામનો દેખાવ રાખ્યો, અને બાકીનાં બેમાં ના રાખતાં 'હરિ' શબ્દમાં પોતાનું નામ નિગૂઢ રાખવાની ઇચ્છાવાળો કોઇ હરિ નામનો પુરુષ તો નહિં હોય? એ પુરુષ ચરોતરી હોવાનો સંભવ પણ વિશેષ છે, તે 'આરુતર' બ્રહ્મિની પ્રશંસા (ખાસ ભરતવાક્યમાં, પ્રધાનપણે) કરવાથી તથા અન્ય પ્રમાણોથી જણાય છે તે પાછળ કહેલું જ છે. પરંતુ આ કલ્પનાને વિશેષ તર્કમાં પ્રવેશ કરાવવામાં અર્થ નથી.

(સ્વ)—૧૦

આ નાટકોમાં મરાઠી બાષાના સંસ્કાર છે તે જોઇયે.—

(૧) જોશીબુઆ—('રોષદર્શિકા સલભામાખ્યાન,' પૃ. ૧૦૫ ઇલાદિ.)

બુઆ—એ શબ્દ ગુજરાતી નથી, પરંતુ મરાઠી જ છે એ નિઃસંશય છે.

(૨) આટોપી લક્ષ્યે—(' પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ' પૃ. ૩૫)

આટોપવું—એ પણ મરાઠી છે.

- { (૩) મહારા લક્ષ્યમાં રહું નહિં (' પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ' પૃ. ૧૪૮.)
(૪) કમળ તોડવાના લક્ષ્યવાળો નિહાળી (' તપસ્યાખ્યાન, ' પૃ. ૧૮૬.)

(૫) મહારી જાતના શપથ ખાઈ કહુંછું. (' શૈવદર્શિકા સત્સભાખ્યાન ' પૃ. ૨૧૮)

લક્ષ = ધ્યાન, અને લક્ષ્ય = ધ્યાન જે વસ્તુ ઉપર છે તે; એ બેઠ બૂલી જઈને ' લક્ષ 'ના અર્થમાં ' લક્ષ્ય ' વાપરવાનો પ્રચાર હાલનાં મરાઠી લખાણોમાં સ્થળે સ્થળે જણાય છે,—ગુજરાતીમાં તેમ નથી, અને ગુજરાતીમાં લખનારા હશે તો તે આ મરાઠીની નકલ કરનારા જ. આ નાટકોના પ્રકાશકોએ પોતે વડોદરામાં મરાઠી સંસ્કાર લીધેલા તેથી ' લક્ષ્ય ' એમ પ્રયોગ પોતાની મેળે મૂક્યો હશે, એમ નહિં હોય, અને મૂળ હસ્તલેખના શબ્દો જ યથાવત્ ઉતાર્યા હશે એમ માનીને જ આ ટીકા કરી છે.

' શપથ '—શબ્દ સંસ્કૃત છે ખરો; પરંતુ મરાઠીમાં તો ગામડાના કણ્ઠાથી સુદ્ધમાં એ રૂઢ છે; તેથી મરાઠી સંસ્કાર આહિં હોવાનો વહેમ પડે છે.

પરંતુ આ બધાથી પણ વિશેષ ધ્યાન ખેંચનારા મરાઠી પ્રયોગનું ઉદાહરણ વળી એક છે:—

(૬) “ તે કમળ મનુષ્ય પ્રાણીને દુર્મિલ છે. ”

(' પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન ' પૃષ્ઠ ૧૧૬)

' દુર્મિલ ' શબ્દ ગુજરાતી બાપાનો નથી. મરાઠી બાપાનો જ છે; મરાઠીમાં દુર્મિલ શબ્દ છે તે ઉપરથી સંસ્કાર લેઈને ગુજરાતી ભોલો કદી વાપરે તો તે ગુજરાતી શબ્દ નહિં ગણાય. મરાઠી જોડે સંપર્ક રાખનારાઓને હેવી રીતે મરાઠી શબ્દો વાપરવાની ટેવ સુપ્રસિદ્ધ છે. આ નાટકોના પ્રકાશકોએ જ (' દ્રૌપદી હરણ 'ના અન્યવિવેચનને પૃ. ૨ જે) ' દુર્મિલ ' શબ્દ વાપર્યો છે તે વડોદરામાં મેળવેલા મરાઠી સંપર્કનું જ ફળ છે.

દુઃસહ, દુર્લભ, ઇલાદિની પેઠે સંસ્કૃતમાંથી આ શબ્દ આવ્યો છે એમ પણ નથી. સંસ્કૃતમાં મિલ્ = to assemble, to meet; to embrace એમ છે. (આપ્ટે to find એમ છેક છેવટે અર્થ આપે છે ખરા; પણ તે માટે આધાર જણાતો નથી. દંબદત્તો ધનં મિલતિ એમ કદી કહેવાશે નહિં. આપ્ટે બહુધા કાવ્યાદિકમાંથી ઉદાહરણો આપે છે; પણ to find ના અર્થ માટે ઉદાહરણ નથી આપ્યું; મિલ્ ના બીજા અર્થો માટે ઉદાહરણો આપ્યાં છે.) મિલ્લેષણે એમ ધાતુપાઠ (પ્રાચીનીય) માં છે. નાગરિક:

કિષ્કુ મિલિતઃ હેમાં મિલિતઃ = મળ્યો એમ છે; પણ 'બેળો થયો' એ અર્થમાં; પ્રાપ્ત થયો એ અર્થ નથી. પરંતુ, કાંઈક આ અર્થના ક્રમમાં થઈને પછીથી મિલ્ નો મૂળ અર્થ ગુજરાતીમાં તેમ જ મરાઠીમાં રૂપાંતર પામી, to be obtained, પ્રાપ્ત થવું એમ થયો; તે પછી (ગુજરાતીમાં નહિ, પણ) મરાઠીમાં મિલજે ને દુર્ પૂર્વે લગાડી દુર્લભ ઇલાહિના નમ્રતા ઉપર દુર્મિત્ર શબ્દ (કાંઈક (hybrid) ભાષાસંકર જેવો) ધડી કાઢ્યો જણાય છે.

આધુનિક ગુજરાતીમાં દુર્મિલ શબ્દ નથી, પરંતુ પ્રાચીનમાં હશે એમ તર્ક બ્યર્થ છે. એ શબ્દ મરાઠી ઘડતરનો જ છે અને પ્રાચીન ગુજરાતીમાં હોય તો મરાઠી સાહિત્યના અને ભાષાના સંપર્કથી આવી સકે. મરાઠી સાહિત્યમાં એ શબ્દ લામન પંડિતે વાપરેલો છે ખરોડું (લામન પંડિત ઈ. સ. ૧૬૭૩ માં ગુજરી ગયો); પરંતુ, પાછળ ખતાવી ગયોહું તેમ, પ્રેમાનન્દને મરાઠી સાહિત્યના કે ભાષાના સંસ્કાર મળવાની અત્યંત અસંભવિતતા હતી (ઐતિહાસિક વિરોધ જ આવે, એ સંસ્કાર માનિયે તો). જે પ્રકારનો આધુનિક સંપર્ક આ નાટકોના પ્રકાશકોને હોવાથી હેમણે (હમણુંજ કહું તેમ) 'દુર્મિલ' શબ્દ 'દ્રૌપદી-હરણ'ના અન્યવિવેચનમાં વાપર્યો છે*, તે પ્રકારના સંપર્કવાળો આ નાટકનો રચનાર હોવો જોઈએ. તે પ્રેમાનન્દને વિશે નથી જ સંભવતો. અર્થાત્, કોઈ આધુનિક રચનારો હોવો જોઈએ.

પ્રાચીન ગુજરાતીમાં 'પરિયટ' (=ધોળી, મરાઠી પરીટ), 'લખાડ', વગેરે જેવા કેટલાક શબ્દો નજરે પડે છે તે પ્રમાણે 'દુર્મિલ' પણ કેમ ના હોય? આ શંકા બ્યર્થ છે. પરિયટ, લખાડ, વગેરે શબ્દો મરાઠીના આગવા નથી; પ્રાચીન ગુજરાતી તેમ જ મરાઠી બંનેને સહિયારા શબ્દો એ છે; એ દેશ્ય ભાષામાંથી આવેલા છે.

ખાનદેશી ભાષાનો તો પરિચય પ્રેમાનન્દને નાંદુરખારમાં થયો હતો; અને ખાનદેશીમાં શબ્દભંડોળ મરાઠીનું પણ છે. તો તે માર્ગે 'દુર્મિલ' શબ્દ આવ્યો હશે તો?—સંભવ નથી. ખાનદેશીમાં મરાઠી શબ્દો છે તે દુર્મિલ જેવા શિષ્ટ મરાઠીના નથી, જુદા જ પ્રકારના સામાન્ય શબ્દો છે.

'રોપદશિકા સત્યભામાખ્યાન' પૃ. ૧૫૧ મે જલા જલા એ મરાઠી વચન છે તે તરફ રા. કેશવલાલ આપણું લક્ષ ખેંચે છે; અને પ્રેમાનન્દે મરાઠીનું વિસ્મરણ નથી કર્યું એમ અનુમાન કાઢે છે.† પરંતુ પ્રેમાનન્દના સમયમાં મરાઠાઓના અસ્થાયી પ્રવેશ વખતે પણ આ પ્રકારના શબ્દો પેસવા અસંભવિત નથી; અને 'દુર્મિલ' જેવા તો અસંભવિત છે. મરાઠા

‡ આ માહિતી કર્નલ કીર્તિકર જે મરાઠી ભાષામાં અતિ પ્રવીણ છે તેમની કનેથી મળે મળી છે.

* પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન 'માં આ શબ્દ વપરાયલો જોઈને પ્રકાશકોએ વાપર્યો એમ સંભવતું નથી. કેમકે 'દ્રૌપદીહરણ' પ્રગટ કર્યું તે વખતે આ નાટકો હેમને પ્રાપ્ત પણ થયાં નહોતાં. 'દ્રૌપદીહરણ'માં કવિચરિત્રમાં પ્રેમાનન્દના અન્યોની મથુનામાં નાટકો વિશે ઇશારો પણ નથી. આ વિશે પાછળ હું કહી મરેલોહું.

લક્ષ્મીના પ્રવેશની સાથે સુસાદરીના અને નિલ વ્યવહારના શબ્દો, ભોંકોમાં સામાન્ય વાત-ચીતના શબ્દો, ચલા ચલા જેવા, સહેલાઈથી ભોંકો ઉપાડી બે. મરાઠાઓના ચિહ્નભૂત જ ચલા, વહા, ફકદે, તિકદે, ધસાદિ શબ્દો ગણાય, અને ભોંકો વાપરે. સ્વર્ગરથ નવલરામભાઈએ

“ શો પેશવાઈનો દોર પૂનેથી સંચરતાં

બહુ ચકરાં જાલમજોર ધકકડં તિકકડ કરતાં

(‘ ઇતિહાસની આરશી, ’ નવલ ગરબાવળી.)

એમ ‘ ચકરાં ’ ના ચિહ્નભૂત શબ્દો ફકદે તિકદે પકડી લીધાછે, તે જાણે તે કાળની જ સ્થિતિ (ભાષાની) સંભવરૂપે બતાવેછે. ‘ ચકરાં ’ શબ્દથી પેશવાઈ વખતના દક્ષણી આઘાણો ઉદ્દિષ્ટ છે; અને ગાયકવાડની સાથે સાથે પણ જરાક મોડો પેશવાનો ગુજરાતમાં પ્રવેશ હતો એ યાદ રાખવું જોઈએ. તોપણ ચલા ચલા જેવા શબ્દ પ્રેમાનન્દના સમયમાં પણ જાણવામાં આવે એ અસંભવિત નથી.

પરંતુ આ ઉપરથી ઉલટું અનુમાન કરવાનું નથી. આ નાટકો પ્રેમાનન્દનાં છે કે નહિં તે નિર્ણય વાત છે, નિર્ણયિત નથી એ બૂલવું ના જોઈએ. અન્ય પ્રમાણોથી આ નાટકો અન્યની આધુનિક બનાવટ છે એમ સંભવેછે, તો પછી ચલા ચલા જેવા શબ્દો એ બનાવટ કરનારને સુસાધ્ય જ હોય, અને તે પ્રયોગ ઉપરથી પ્રેમાનન્દના લાભમાં અનુમાન કર્યું થઈ સકે નહિં. ક્ષણભર સ્વીકાર ચલા ચલા વિશે કરીને જ ઉપરની ચર્ચા છે. અને દુર્મિલ શબ્દ તો તથાપિ અશક્ય છે એમ જ સિ થાયછે.

(ત્વ)—??

આ નાટકોમાં ફારસી શબ્દો છે, તે બધા વિશે ચર્ચા માટે અવકાશ નથી. ફારસી શબ્દો કેવળ અસંભવિત છે એમ નથી; જો કે પ્રેમાનન્દનાં બીજાં જાણીતાં આખ્યાનોમાં ફારસીનું મિશ્રણ હેવું નજરે નથી પડતું. નરસિંહ મહેતાના ‘ સુરત સંગ્રામ ’ માં ‘ લક્ષ્મી ’ ધસાદિ ફારસી શબ્દો નજરે પડેછે, તે વાતથી અહિં સમાધાન નહિં થાય. કેમકે પ્રેમાનન્દની પોતાની ભાષામાં ફારસીનું મિશ્રણ અપરિચિત છે એ સ્થિતિ ટળી સકતી નથી. માત્ર કેટલાંક ઉત્કટ અથવા સૂચક ઉદાહરણો જ લઉંધું:—

(૧) “ બંદાએ મેં પોતે x x x એવો ઘાટ કર્યો. ”

(‘ રોપદશિકા સત્યભામાખ્યાન ’ પૃ. ૧૮૭).

† ‘ તપસ્યાખ્યાન ’ ના ભરતવાક્યમાં ગુર્જર ભાષાને ‘ મહાગુર્જરી ’ કહીછે તે શબ્દ-યોજનામાં પ્રેમાનન્દે ‘ મહા-રાષ્ટ્રી ’ નું સ્પર્ધાસહિત અનુસ્મરણ કરેલું રા. કેશવલાલને જણાયછે. પરંતુ એ જરાક અતિશય ખેંચતાણવાળી કલ્પના નથી લાગતી ?

આ ‘બંદો’ શબ્દ મ્હને તો આધુનિક ગુજરાતીમાં દાખલ થયેલો લાગે છે.

(૨) “ ખામુખા આવી ”—

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ’ પૃષ્ઠ ૧૭૮)

આ શબ્દ ફારસીમાંથી ગુજરાતીમાં આવીને અર્થાન્તર વિચિત્ર પામ્યો છે. “ ખ્વાહ-મખ્વાહ ” એટલે ‘ ત્હમે ઇચ્છો કે ના ઇચ્છો તોપણ; ’ લેટિન nolens volens છે તે જ અર્થ. પછી તે ઉપરથી “ જાણી જોઈને ” એમ વચમાં કેટલાક ક્રમ જઈને લક્ષણા અને ભ્રમ બંને કારણથી અર્થ થઈ ગયો છે. આ ફેરફાર થવાને લાંબા કાળનો અવધિ જોઈએ. અને ત્રેમાનન્દનો વખત વટાવીને કેટલેક કાળે એ ફારસી શબ્દ આમ નવીન રૂઢતા પામેલો એમ સંભવ કહ્યું છે.

બાકીના શબ્દોની ફક્ત યાદી જ મૂકી દઉં છું:—

રોષદર્શિકા સસભાખ્યાન.

પૃ. ૧૭ તૈયાર.	પૃ. ૭૯ અકલ.	પૃ. ૧૧૮ *રવાને થાય છે.
પૃ. ૬૪ ગરક.	પૃ. ૮૩ કમાન.	પૃ. ૨૨૩ મસ્ત.
પૃ. ૭૧ દગો.	પૃ. ૧૧૭ શીશી.	પૃ. ૨૩૬ દાનત.
પૃ. ૧૨૫ દગાબાજી.	પૃ. ૧૧૮ પોશાક.	પૃ. ૨૭૮ દરદ.
		” ” મરદ.

(* સંસ્કૃત નમૂનાનું નાટક છે, તો ‘ નિષ્ક્રમણ કરે છે ’ કે હેવા શબ્દોની અપેક્ષા રખાય; ‘ રવાને થાય છે ’ ના હોય. રંગભૂમિના સૂચનશબ્દ તરીકે આ વચન છે.)

પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન.

પૃષ્ઠ ૧૭ શરમ.	પૃ. ૧૨૧ મસ્કરી.	પૃ. ૧૫૮ પરવા.
પૃ. ૪૧ ક્યાસ.	પૃ. ૧૫૪ જરર.	

(સ્વ)—૧૨

હાલની સુંબાઈગિરી ગુજરાતીના નમૂના:—

(૧) “ કાંઠા કાઢી જાય ”	(રોષદર્શિકા સસભાખ્યાન, પૃ. ૫૬)
(૨) “ કાંઠા કાઢવાના નથી. ”	(“ ” ” પૃ. ૧૨૬)

(૩) “ બેસવા કરેછે ”	(“ ” ”	પૃ. ૧૨૧)
(૪) “ કરવા કહેશો ”	(પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન.	પૃ. ૧૧૮)
(૫) “ લેવા ઇચ્છે છે ”	(“ ” ”	પૃ. ૧૮૩)
(૬) “ કરવા કરેછે ”	(તપત્યાખ્યાન. ”	પૃ. ૬)

અહિં ‘ બેસવાનું કરેછે,’ ‘ કરવાનું’ કહેશો, ‘ લેવાને ઇચ્છેછે,’ ‘ કરવાનું કરેછે,’—
એ શુદ્ધ ગુજરાતી પ્રયોગો છે તે જ ત્રેમાનન્દ વાપરે. આ મુંબાઇગરા પ્રયોગ હેના સ્વખ્યામાં
પણ ના હોય. અંક (૫) ‘ લેવા ઇચ્છેછે’ એ હજી વખતે શુદ્ધ સંભવે, પણ બાકીનો
તો નહિં જ.

(૭) ‘ શંકા ધરાવતું નથી. ’ (‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૧૫)

(‘ ધરાવવું’ તે તો ‘ દેવને ધરાવવું’—ત્યાં વપરાયછે.)

(ત્વ)—૧૩

આધુનિક ઢબ, સંસ્કાર, વગેરેના નમૂના:—

(૧) ઊભી શકાય.	(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન ’ પૃ. ૧૪૩)
(૨) કહી શકાય.	(‘ તપત્યાખ્યાન,’ પૃ. ૩૧)

આ ‘ સકવું’ ક્રિયાપદ અર્વાચીન ગુજરાતીમાં વિશેષ કરીને વપરાયછે. પૂર્વકાળની
ગુજરાતીમાં મુખ્ય ક્રિયાપદના સહ્યબેદથી જ આ શક્યાર્થ બતાવાતો હતો. ‘ કહેવાય,’
‘ કરાય,’ ‘ લેવાદિ રૂપથી કાર્યનિર્વાહ થતો. અથવા તો “ કહ્યું જાય” એ તરેહનું રૂપ વપ-
રાતું. ત્રેમાનન્દ હાવાં જ રૂપ વાપરે.

“ હાવી રીતિ ત્રણે બાઈની મ્હે” તો નવ રહેવાય.” (નળાખ્યાન.)

એ સરખાવો.

(‘ સકવું’ ના આ સ્વરૂપ વિશે ઈ. સ. ૧૮૮૮ ના મહારા ‘ જોડણી’ના નિબંધમાં
પૃષ્ઠ ૮ મે કૂટનોટ જુવો.)

(૩) જોમકે	(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૧૩૮)
(૪) ”	(“ ” ” પૃ. ૧૪૯)
(૫) ”	(“ ” ” પૃ. ૧૬૮)

‘જેમકે’—એ આધુનિક અંગ્રેજી ભાષાના સંસ્કાર પેઠા પછી રૂઢ થયેલો શબ્દ છે. સંસ્કૃત તથા, યથાચ વગેરે પ્રયોગ આથી ભિન્ન છે.

(૬) “ તે પરથી એમને લેતી આવી.” (તે ઉપરથી)

(‘તપત્યાખ્યાન’ પૃ. ૧૦૩)

અહિં ‘ઉપર’ને બદલે ‘પર’ એ આધુનિક છે. તેમ જ ‘તે ઉપરથી’ એ વચન પણ આધુનિક છે. “તેથી કરીને હેમને લેતી આવી” એમ પ્રેમાનન્દ લખે.

(૭) ‘તપત્યાખ્યાન’માં મુલોચનાનો કુંવર, હેને ખીજા મારેછે એમ પોતે જ ઠરાવીને, બૂમો પાડેછે—“હું તો રે, કહુંછું રે, એની રે.”

(પૃષ્ઠ ૨૦૪—૨૦૫.)

આ તરેહની બાયલી બૂમ પાડવાની,—‘તો રે’ શબ્દો શબ્દે શબ્દે મૂકીને રાવાની-રીત હાલના સમયમાં છોકરીઓ—કેટલાક વર્ગમાં—વાપરેછે; તે પ્રેમાનન્દ જેટલી પ્રાચીન રીત હશે ? સંશય પડેછે.

(૮) ‘રોપઢશિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૧૫૧ મે ‘જોધયે છિયે’ ને બદલે ‘જોધયે છે’ એમ છે તે આધુનિક જ છે. આ શબ્દ વિશે અન્યત્ર મહં ચર્ચા કરી છે.^x પરંતુ આ રૂપ અહિં છે તે ઉપરથી કશું ખાતરીથી કહેવાય એમ નથી; કેમકે ‘તપત્યાખ્યાન’ માં પૃષ્ઠ ૧૮૯ મે ‘જોધયે છિયે’ એમ બે વાર આવેલુંછે. એટલે આ પ્રકાશકોના લખાણતું પરિણામ હશે કે કેમ તે જણાતું નથી.

(૯) પિતાશ્રી

(‘રોપઢશિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૧૨૧)

(૧૦) પિતાશ્રી

(‘તપત્યાખ્યાન,’ પૃષ્ઠ ૧૮૧)

(૧૧) પિતાશ્રી

(“ ” ૧૮૫)

(૧૨) પિતાશ્રી

(‘પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૧૮૬ પં. ૪)

આમ ‘શ્રી’ ખોટી રીતે લગાડવાનો રિવાજ તો હમણું હમણુંમાં એટલે ૨૦-૨૫ વર્ષ કે તે શુભારમાં જ પડેલો લાગેછે. “ભાઈ શ્રી ફલાણા” —એમ અસલ ભેખાવળીના નમૂના ઉપરથી, ‘શ્રી’ પછીના શબ્દનો વિશેષક હતો તે બૂલી જઈને પૂર્વના શબ્દની જેડે જેડી ફેવાની બૂલ્ય હેમાં કરાઈછે. સંસ્કૃતમાં પિતૃશ્રી, માતૃશ્રી વગેરે હોયછે તે સમાસ જુદી રીતે હોયછે. આ પ્રકારને—“એઓશ્રી” જેવે હસવા જેટલે ઠરઠળે પણ હાલ કેટલાક લઈ જાયછે.

(૧૩) પૂછાઈ જવાયું.

('તપત્યાખ્યાન,' પૃ. ૧૫૨)

આ 'પૂછી જવાયું' અથવા 'પૂછાઈ ગયું' ને બદલે બેવડો શક્યાર્થ બતાવનારો પ્રયોગ આધુનિક જ છે. લોકોમાં બોલાય છે,—અને શિષ્ટ ગ્રન્થમાં એ દ્વિપિતૃપને સ્વર્ગસ્થ ઓવર્ધનભાષ્યે સ્થાન આપેલું જોયું છે. ત્રેમાનન્દે આ પ્રકારની ભૂલ્ય કરેલી કહિં જાણી નથી.

(૧૪) “તોબરો ચઢ્યો.” (મહો ગંભીર થયું—એ અર્થમાં)

('રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,' પૃષ્ઠ ૨૪૮)

આ વચન આધુનિક ભાસે છે. પ્રાચીનતા વિશે કાંઈક સંશય પડે છે.

(૧૫) 'સિધારવું'—(તપત્યાખ્યાન પૃ. ૧૮ તથા રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન પૃ. ૨૦૮ પં. ૨-૩)—સિધાવવુંને બદલે થયેલું આ અશુદ્ધ રૂપ આધુનિક હશે એમ લાગે છે. પણ ખાતરીથી ના કહેવાય.

(૧૬) 'કોધે ભરાવવા જેવું કંઈ નથી.'—(તપત્યાખ્યાન, પૃ. ૧૯)

ભરાવા—એ સહબોદનું રૂપ ઉદ્દિષ્ટ છે ત્યાં ભરાવવા—એ પ્રેરકબોદનું રૂપ અયોગ્ય છે. આ ભૂલ્ય આધુનિક લખાણોમાં જણાય છે. ત્રેમાનન્દ આ ભૂલ્ય કરે એ સંભવતું નથી.

(૧૭) “સુત હું શે થયો ઉત્પન્ન ?
નવ જનની કરી જ પ્રસન્ન”

(પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, પૃ. ૧૮૬ શ્લો. ૧૦)

અહિં ખીજ ચરણમાં જકાર છે તે નિશ્ચયાર્થના ઉદ્દેશનો નથી જ. માત્ર પાદપૂરણાર્થ, અર્થહીન, છે. આ પદ્ધતિ આધુનિક જ લાગે છે. ત્રેમાનન્દનાં આખ્યાનાદિકમાં હેતું દર્શન થયેલું સ્મરણમાં નથી આવતું. અને તે સંભવ નથી; કેમકે આખ્યાનોનાં દેશી વગેરેની પદ્ય-રચના શિથિલ અને સ્વાતન્ત્ર્યવાળી હોવાથી હેમાં આ પ્રકારના ટેકાનો ખપ પડે નહિં. છન્દ વૃત્તના દૃઢ નિયમોને પરિણામે હાવા પાદપૂરણ એકાક્ષરી શબ્દોનો આશ્રય લેવાનો પ્રસંગ આવે છે. આધુનિક કાળમાં હેવાં વૃત્તોનો પ્રચાર વધ્યો તે સાથે હાવા શબ્દો વિશેષ પેઠા. “દ્રૌપદી-હરણ” માં વૃત્તોના આદરની સાથે આ અંશ પેઠાનું નજરે પડે છે ખરું;

“વાહાવડે જ તરવા નિધિ આપ ધારે;”

(કડવું ૧૧ મું શ્લો. ૧ ચરણ ૨)

“(વળી) પ્રાતરૂ ભોજન માટે તો મૃગ પંચાશ જ અદ્ય અમિતે”

(કડવું ૧૧ મું શ્લો. ૧૫, પં. ૨)

પરંતુ ‘દ્રૌપદીહરણુ’ સંબંધે પણ અન્ય કારણોથી મ્હારો વિચાર જુદો જ છે તે હું કહી ચૂક્યોહું. તેમાં આ ઉદાહરણથી ઉમેરો જ થશે.

આ પાદપૂરણના પ્રયોગથી મળતા પ્રમાણને હું અયોગ્ય મહત્ત્વ આપવાને ઇચ્છતો નથી. માત્ર એક અંશ રૂપે અને હેને ઘટતી જ કીમત આંકવાની છે.

(૧૮) ‘ખુશી’—

“ મારી સખી * * * ખુશી થઈ છે ”

(રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પ્રસ્તાવના, પૃષ્ઠ ૧૮)

‘ખુશ’ (= આનન્દયુક્ત) એ વિશેષણના અર્થમાં ‘ખુશી’ (= આનન્દ) એ નામ-વાચક ખોટો પ્રયોગ આધુનિક જ છે. ફારસીના આરંભકાળમાંથી આ પ્રકારની અશુદ્ધિ પ્રવેશ ના પામે.

(૧૯) ‘વિદિત’

“ ગુર્જરગિરાના સંદેશાથી મને વિદિત કરશો. ”

(રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પ્રસ્તાવના, પૃષ્ઠ ૧૮)

“ તે વડે દેવને વિદિત કરવા ઉચિત છે. ”

(રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પૃષ્ઠ ૬૪)

“ સચિવોના વિચારથી તમને વિદિત કરીશ. ”

(રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પૃષ્ઠ ૨૨૭)

વિદિત=જ્ઞાત વસ્તુ; તે જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરનારને ઉદ્દેશીને વાપરવાનો અશુદ્ધ પ્રયોગ આધુનિક જ છે. પ્રેમાનન્દ જેવા સંસ્કૃત જાણનારને હાથે એ અશુદ્ધિ સંભવે નહિં.

કેટલેક સ્થળે આ શબ્દ શુદ્ધ, અને કેટલેક સ્થળે સંદિગ્ધ શુદ્ધિવાળો પણ જોવામાં આવે છે:—

“ હું આવુંહું એમ સત્તર વિદિત કર્યે. ”

(રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન, પૃ. ૧૮૬)

આ શુદ્ધ છે.

“ રથ તૈમાર કરી ખને વિદિત કર્યે. ”

(રોષદશિકા સત્યભામાખ્યાન, પૃ. ૨૦૫)

આહિં સંદિગ્ધતા છે.

(જ) — ૧૪

કેટલાક સોરઠી અને સુરતી પ્રયોગો આ નાટકોમાં જડે છે, જે પ્રેમાનન્દના હોવા સ્પષ્ટ રીતે અસંભવિત છે. પ્રેમાનન્દના વખતમાં સોરઠ જોડે સંબન્ધ નહોતો એમ માનવાને કારણ છે. અને સુરતમાં પ્રેમાનન્દ રહ્યા હતા કહેવાય છે, અને પ્રેમાનન્દ સાર્વદેશિક હતા એમ બચાવ કરી સકાય એમ નથી. કેમકે પ્રેમાનન્દનું સાર્વદેશિકપણું હેમની તળપદી ગુજરાતી ભાષાની શુદ્ધ ઉપર છાપ પાડનારું નહોતું. એ શુદ્ધ હેમણે તો બહુ સારી રીતે જાળવેલી છે.

ઉદાહરણો:—

(૧) ‘ જિભી શકાય. ’

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ’ પૃ. ૧૪૩)

(જિભું—એ સં. કુર્ષ્વ પ્રવિષ્ણુ ઉપરથી પ્રાકૃત ઉર્ધ્વ મારકત આવ્યું છે. સોરઠમાં બૂતકુદન્ત લાગ્યું, વાગ્યું, ઇલાદિ જેવાને બદલે ‘ લાગું ’, ‘ વાગું ’, ઇલાદિ બોલાય છે, તેના સામ્યથી બ્રમને લીધે ‘ જિભું ’ તે પણ બૂતકુદન્ત મનાઈ જઈ, ‘ જિભવું ’ ક્રિયાપદ સોરઠમાં જ પ્રચરિત છે.)

(૧) જ. મીદડી; (‘ તપત્યાખ્યાન, ’ પૃ. ૨૦); આ કાઠિયાવાડી પ્રયોગ છે.

(૨) ખીચેલા—

(‘ રોષદશિકા સત્યભામાખ્યાન, ’ પૃષ્ઠ ૧૦૯)

(આ સુરતી પ્રયોગ છે; કરણાલી તરફ વખતે બોલાતો હશે; તથાપિ પ્રેમાનન્દની ભાષા હેવી સ્થાનિકતાથી મુક્ત હતી.)

(૩) લો.—(‘ લ્યો ’ ને બદલે).

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન, ’ પૃ. ૧૧૦)

આ સુરતી પ્રયોગ જ છે.

(૪) ‘ કરતી ના. ’—((તું) ના કરીશ—ને બદલે). (‘ તપત્યાખ્યાન, ’ પૃ. ૨૦૧)

આ સ્પષ્ટ સુરતી પ્રયોગ છે.

‘ ધરદશિકા, ’ ‘ જહુંધું ’ વગેરે ચરોતરી પ્રયોગ કરનારો માણસ જ આમ સુરતી પ્રયોગ પણ કરે છે! તે ઉપરથી પ્રેમાનન્દની સાર્વદેશિકતા સ્થાપવાનો પ્રયત્ન બ્યર્થ જશે.

કારણ ઉપર બતાવ્યું જ છે. આ નાટકોનો ગૂઢ બનાવનાર ચરોતરી હશે એમ કલ્પના મઠે મૂકી છે તેની સાથે પણ વિરોધ આવતો નથી; કેમકે આ બનાવનાર આધુનિક છે એ સંશયનો પાયો જ છે, અને હાલના ધણા લોકો આમ જુદા જુદા સ્થાનિક સંસ્કાર લેતા આપણને અનુભવગોચર છે.

(સ્વ)—૧૫

આધુનિક તથા પરકીય કહેવતો તથા વચનો જરાક જોધયે. (અંગ્રેજી કહેવતો વિશે તો પાછળ બોલી જ ચૂક્યો છું:—

(૧) “ કહે લૂંડી નવાબ, તો કે નવાબ ”. (‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૧૦૩)

(૨) દુગ્ધતો દગ્ધો બાલો દધિ પુનઃ ફુલ્કલ્ય પિત્રતિ

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૨૫૮)

(૩) ગુર્જરાણાં મુખં ભ્રષ્ટમ્

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૫)

(૪) સદ્ગામિત્રી તો હાથ કાઢતો નથી.

(‘ પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન,’ પૃ. ૧૮૫)

(૫) ધોળકું ધોળા આવ્યો.

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૧૨૫)

(૬) यस्य भक्तं तस्य पुण्यं रन्धकारस्य धूमक

(‘ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન,’ પૃ. ૨૫૯)

(૭) “ આખરની ખીભોડી તે સાકરનો સવાદ શી રીતે જાણે ? ”

(‘ તપત્યાખ્યાન,’ પૃ. ૨૧૦)

આ સાતમાંથી (૧), (૪), અને (૫) નો રચકારો આધુનિક લાગે છે; પણ તે માટે અન્વેષણની જરૂર છે.

(૨) તથા (૬) વાળાં કહેવતો તો—

“ દૂધનો દાઝ્યો હાથ ફૂંકીને પીએ,” તથા “ અમ ત્હેનું પુણ્ય રાંધનારનો ધૂમાડો,” એ ગુજરાતી કહેવતો ઉપરથી સંસ્કૃત ધડી કાઢેલાં સ્પષ્ટ રીતે લાગેછે. આ હેમાંની સંસ્કૃત ભાષા ઉપરથી જણાઈ આવેછે. તેમ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં આ આકારમાં એ જણાયેલાં નથી. આધુનિક શાસ્ત્રીઓની ઢબ હામાં જણાઈ આવેછે. ‘હાથ’ને બદલે ‘દહિં’ (દધિ) એ ફેરફારથી કાંઈ સુધારો થયો નથી; દૂધ અને હાથ એનાં પ્રથમ દર્શને સ્વરૂપ સરખાં હોય; પણ દહિં તો તરત જીવું જણાઈ આવે; તો દહિંને ફૂંકવાની મૂર્ખાઈ તો કોઈ પણ કરે નહિં. અને દહિં તે પીવાય પણ નહિં. જે રૂપમાં કહેવત મૂક્યુંછે તે ઉપર જ આ ટીકા છે. પરંતુ આ ટીકા તો પ્રસંગવશાત્ સહેજ કરી. નારદના મુખમાં (૬) વાળું કહેવત મૂક્યુંછે તે અશુદ્ધ સંસ્કૃત ભાષાવાળું જોઈ આશ્ચર્ય લાગેછે. (ધૂમકઃ ને બદલે ધૂમક તે તો છાપખાનાની ભૂલ્ય હશે.) રન્ધકાર શબ્દ સંદિગ્ધ શુદ્ધિવાળો છે. રન્ધનં = રાંધવું છે. પણ રન્ધકાર એ રૂપની શુદ્ધિ વિશે સંદેહ છે. §

પરંતુ વધારે સચક વાત તો એ છે કે સ્વર્ગસ્થ શાસ્ત્રી મ્રજલાલ કાળીદાસની ઈ. સ. ૧૮૭૦ માં પ્રગટ થયેલી ‘ઉત્સર્ગમાળા’માં છેવટે ગુજરાતી ઉપાણાં સંસ્કૃત તથા પ્રાકૃત રૂપ સાથે આપ્યાંછે ત્હેમાં આ બંને ઉપાણાંનાં સંસ્કૃત રૂપ અક્ષરશઃ આ પ્રકારનાં જ જડેછે. (એ નિબંધનાં પૃ. ૧૧૮ તથા ૧૧૯ જુવો.) એ ઉપાણાં બધાં જોવાથી જણાશે કે મૂળમાં સંસ્કૃતમાં એ બધાં હતાં અને તે ઉપરથી ગુજરાતીમાં આવ્યાં એમ સંભવ નથી; માત્ર એ પ્રત્યેક સંસ્કૃત રૂપમાં મૂકી સકાય—એટલું જ તાત્પર્ય સમજવાનું છે; જો કે મ્રજલાલ શાસ્ત્રીએ તો (પૃ. ૧૧૭ મે) નીચેના વચનમાં જરાક અહ્ભુત કલ્પના કરીછે:—

“ ગૂર્જર ભાષામાં સઘળાં વાક્ય સંસ્કૃત વાક્ય વિકૃત થઈને થયાંછે. તે જણાવવાને ગૂર્જર ભાષામાં જે ઉપાણા આલેછે તેમાંનાં થોડાં ઉદાહરણ નીચે લખ્યાંછે. ”

પરંતુ હેમનો ઉદ્દેશ આ વાક્યનો શબ્દશઃ અર્થ થાય ત્હેવો નહિં જ હોય; નહિં તો તો આપણે હાલ કોઈ પણ વાક્ય બોલિયે તે સંસ્કૃતમાં અસલ હતું એમ વિચિત્ર કલ્પના કરવી પડે.

આ કહેવતો આ રૂપમાં મૂળ સંસ્કૃતમાં હશે, અથવા તો શાસ્ત્રીઓએ કલ્પેલાં, તે પણ મ્રજલાલ શાસ્ત્રીએ પ્રાચીન સંપ્રદાયથી પૂર્વજો કનેથી મેળવેલાં, અને તેથી પ્રેમાનન્દના વખતમાં પણ એ રૂપમાં કહેવતો હશે,—એ કલ્પના બહુ જ અસંભવનીય લાગેછે. તેમ જ પ્રેમાનન્દને (અથવા હેમના કાળના શાસ્ત્રીવર્ગને) અને મ્રજલાલ શાસ્ત્રીને બંનેને એક જ પ્રકારની રચના કરવાની પ્રેરણા થઈ એ પણ સંયોગ વિશેષ અસંભવવાળો છે.

હિતોપદેશ—(૪—૧૦૩) માં—

§ ‘ નાર ’ પ્રસયવાળા રૂપની ઉત્પત્તિ પ્રમાણે રન્ધનકાર સંભવે.

§ બાલ: પાયસદગ્ધો દધ્યપિ ફૂલ્કલ્ય મક્ષયતિ ॥

એમ વચન કહ્યુંછે, તે ઉપરથી મ્હારા પ્રસ્તુત કહેવતો ઉપરથી ઊપજેલા સંશયને બાધ નથી આવતો. એ વચન બંને પ્રાચીન છે; પણ જે રૂપમાં પ્રસ્તુત કહેવત મૂકાયુંછે, તે તો સ્પષ્ટ નવીન અને હિતોપદેશનાથી ભિન્ન છે. હિતોપદેશમાંના વચનમાં દહિં ‘પીવાનું’ નહિં પણ ‘ખાવાનું’ કહ્યુંછે; તેમ જ દૂધ નહિં પણ ‘દૂધપાક’ કહ્યોછે, જેથી દહિંનું સામ્ય એ ઘટ પદાર્થ જેડે સંભવી બ્રાન્તિનું કારણ થાય. પ્રસ્તુત કહેવતમાં ‘દૂધ’ અને ‘પીવાનું’ એ એ ચાલુ ગુજરાતી કહેવતનાં લઈને સંસ્કૃત બનાવી દીધુંછે, અને છાંયને બદલે દહિં રાખ્યાથી દોષ ઉમેરાયોછે; અને તે પ્રજલાલ શાસ્ત્રીની ઘટના જથ્થાપછે. ગુજરાતી ઉપાણનાં તદ્રૂપ સંસ્કૃત પ્રતિબિમ્બ પ્રજલાલ શાસ્ત્રીની બનાવટનાં સ્પષ્ટ રીતે જથ્થાર્થ આવેછે.

દૂંકામાં ઉત્સર્ગમાળામાં આપેલાં ઉદાહરણોનું અન્તઃસ્વરૂપ, પ્રજલાલ શાસ્ત્રીની ગુજરાતી ઉપરથી સંસ્કૃત બનાવવાની પદ્ધતિ, આ કહેવતો જે આકારમાં આપ્યાંછે તે આકારની આધુનિકતા, પ્રસ્તુત એ સંસ્કૃત આકારમાં મૂકેલાં કહેવતોના આ નાટકમાં આપેલા સ્વરૂપનું ઉત્સર્ગમાળામાંના સ્વરૂપ સાથે અક્ષરેઅક્ષર મળતાપણું (દૂધણમાં પણ મળતાપણું,†) વગેરે સર્વ વિચારતાં, આ નાટકો લખનારે પ્રજલાલ શાસ્ત્રીની ઉત્સર્ગમાળા જેવેલી હોવાનો સંભવ બહુ સખળ લાગેછે. પ્રેમાનન્દે જેઈ હોય એ તો અશક્ય જ છે, પ્રજલાલ શાસ્ત્રીએ પ્રસ્તુત નાટકોના અન્યો જેવા હશે એમ પણ નથી; આ નાટકો પ્રકાશમાં જ ઉત્સર્ગમાળા પછી ૨૧-૨૨ વર્ષે આવ્યાં.

§ હાલના સમયની કેટલીક કહેવતો અતિ પ્રાચીનકાળથી આવેલીછે તે આ ઉપરથી જથ્થાશે. હિતોપદેશ રચાયાને તો જાણે આશરે ૮૦૦ વર્ષ થયાં; પણ એથી પણ ૨૦૦ વર્ષ પૂર્વે રચાયેલા શાનશેખરના ‘કર્પૂરમંજરી’ નાટક (સટક) માં (પ્રથમ જવનિકાન્તરમાં) હૃત્યે કંકણં કિં વપ્પणेજ એ કહેવતમાં “હાથ કાંકણને આરસી” શું કામ?—એ હાલની કહેવતનું પૂર્વસ્વરૂપ જેછયે છિયે. પરંતુ કહેવતોની સંભવનીય પ્રાચીનતા એ જુદી વાત છે; અને પ્રસ્તુત સ્થળે અમુક કહેવતના ખાસ સ્વરૂપથી પકડાઈ આવતી આધુનિકતા તે જુદી વાત છે.

† દૂધણ નહિં પણ હેતુ પુરઃસર આણેલી વિશેષતામાં પણ મળતાપણું અતિશય સ્પષ્ટ છે:—‘પણું’નું સંસ્કૃત પ્રતિબિમ્બ સાધવા પુનઃ શબ્દ મૂક્યોછે અને ‘થી’નું પ્રતિબિમ્બ બતાવવાં વુગ્ધતઃ માં તઃ પ્રત્યય મૂક્યોછે. તે પ્રજલાલ શાસ્ત્રીએ આરમ્ભમાં સ્થાપેલી પ્રતિજ્ઞાની સાખીતી બતાવવાના હેતુથી જ; અને તેથી વુગ્ધેન અને અપિ શબ્દ નથી મૂક્યા. અને એ તઃ પ્રત્યય અને પુનઃ શબ્દ જ આ નાટકમાંના કહેવતમાં આવ્યાછે. આ આકસ્મિક સંયોગ નથી જથ્થાતો.

ખાસ વળી નોંધવાનું છે કે અપિના અર્થમાં પુનઃ શબ્દ સંસ્કૃતમાં જથ્થાતો નથી. ગુજરાતીમાં ‘પણું’ નો અર્થ અપિ જેવો થાય છે તે બંને. માટે પુનઃ શબ્દનો આ ખોટો પ્રયોગ પ્રજલાલ શાસ્ત્રીનો જ છે.

(૩) આ વચન વધારે મહત્વનું છે;—આપણી પરીક્ષા માટે ખાસ મહત્વનું છે. પ્રકાશકોએ આખો શ્લોક ફૂટનોટમાં ચૂક્યો છે તે જરાક અશુભ છે, પરંતુ તાત્પર્યે જ્યાં ત્યાં બતાવે છે. એ વચન ઉપરથી અર્થાત્ જ દર્શિત થાય છે કે મહારાષ્ટ્રના પંડિતોએ ગુર્જર ભાષાની બ્રહ્મતાનો ઉપહાસ કર્યો છે, એટલે મહારાષ્ટ્ર અને ગુજરાત વચ્ચે ભાષા વગેરે બાબતમાં સ્પર્ધા ઉત્પન્ન થઈ તે સમયનું આ વચન હોવું જોઈએ. આ વચનનો કર્તા કે સમય જડે એમ નથી. પરંતુ ઉપરનું અનુમાન કરવામાં બાધ નહિ આવે. આ સ્પર્ધા પ્રેમાનન્દના સમયમાં ઉત્પન્ન થવી ઐતિહાસિક રીતે અસંભવિત જ છે. મરાઠીનો પ્રવેશ જ તે વખતે પહોંચ્યો શરૂ થયેલો, ખરું જોતાં થયેલો નહિ, એમ આપણે પાછળ જોઈ ગયા છીએ, તો તે વખતે આ સ્પર્ધા તો હોય જ ક્યાંથી? આ નાટકમાં આ વચન છે માટે સ્પર્ધા પ્રેમાનન્દના સમયમાં શરૂ થઈ હતી એમ વિપરીત અનુમાનમાં અન્યોન્યાશ્રય દોષ આવે તે માટે તો અનેકવાર ચેતવણી હું આપી ચૂક્યો છું.

તો આધુનિક સમયમાં, એટલે આજની પૂર્વે ૫૦ થી ૧૦૦ વર્ષની અંદર એ સ્પર્ધા શરૂ થઈ સંભવે; તે સમયનું આ વચન હોય. પ્રેમાનન્દે તો આ વચન જાણ્યું હોય જ નહિ. આ પ્રકારનાં વચનો કેટલી ઝડપથી ધડી કાઢવામાં આવે છે તે મહારાષ્ટ્ર ભાષાને સંબંધે, ઉપરના વચનના ઉત્તર તરીકેનું, એક વચન દ્રાક્ષગુન સં. ૧૮૬૫ ના ‘આર્ય ધર્મ-પ્રકાશ’માં રા. નર્મદાશંકર બાળાશંકરના “યોગક મરાઠી શબ્દો” વિશેના લેખમાં આપેલું જોવાથી જણાશે:—

વરો નવરતાં પ્રાપ્તઃ રાગો જાતસ્તુ ક્રોધતામ્ ।

મહારાષ્ટ્રમુલ્લેખત્વા રાગો રાગાત્વમાગતઃ ॥

આ શ્લોકમાંનાં છંદોભંગ, વ્યાકરણદોષ, વગેરે આ વચનની કેવળ નવીનતા બતાવી આપે છે. રામો રામાત્વ માગતઃ એમ વખતે હશે? ગુર્જરાણાં મુલં બ્રહ્મ વાળો શ્લોક છેક આટલો નવીન નથી, એટલું જ. બાકી પ્રેમાનન્દના સમયને સંબંધે તો આધુનિક જ છે.

(૭) આ કહેવત વિશે જુદી જ ટીકા ઉદ્ભવે છે. આ કહેવતમાં કાંઈ કાલવિરોધાત્મિક સ્વચ્છતા નથી. પ્રેમાનન્દના સમકાલીન સામળ ભટે “આખર કેરી ખોલોડો અંગદ ! સ્વાદઃ શું જણે સાકરનો ?” એ પ્રખ્યાત પંક્તિમાં આ કહેવત વાપરી છે. પરંતુ તેથી જ જરાક પ્રશ્ન ઉત્પન્ન થાય છે કે પોતાના પ્રતિસ્પર્ધી સામળે વાપરેલી કહેવતનો આમ ઉપયોગ પ્રેમાનન્દ કરે ખરો? એમ કરવામાં અપૂર્વતાના ગૌરવનો ભંગ જ થાય. રા. કેશવલાલ માને છે કે—“પ્રેમાનન્દનાં સર્વ નાટકોમાં કહેવતોનો ખોળો ઉપયોગ છે તે સામળના ‘રાવણ-મંદોદરીસંવાદ’ ની સરસાઈમાં કર્યો હોય.” (‘પ્રેમાનન્દ’-પૃ. ૧૫ ફૂટનોટ). આ કલ્પના સુધટિત માનિયે તો પણ જણાશે કે નાટકોમાંની કહેવતો સામળની વાપરેલી નહિ પણ નવીન જ (નવી ધડી કાઢેલી નહિ, પણ જનમંડળના વ્યવહારમાંથી પોતે સંગ્રહ કરેલી) કહેવતો છે, તે સ્વરૂપે અપૂર્વતાની સરસાઈ ઉદ્દિષ્ટ છે એમ કહેવું પડશે. તે સરસાઈ પ્રતિસ્પર્ધીની વાપરેલી કહેવત વાપરવાથી જતી રહે. રજોગુણી વિવેકની મર્યાદાવાળો, પણ આખરે

વિરોધનો, ઝઘડો જ પ્રેમાનન્દ અને સામળની વચ્ચે હતો. એટલે સામળની વાપરેલી કહેવત ના સ્વીકારવા જેટલું આત્મગૌરવ તો પ્રેમાનન્દ રાખે જ.

(ત્ર)—૧૬

પ્રાચીન, પણ સરખામણીમાં ઓછાં જાણીતાં, નાટકોમાંના કેટલાક અંશોનું અનુકરણ; આ કાંઈક અદ્ય રીતે સૂચક પ્રકાર છે. એ અનુકરણોના દાખલા:—

(૧) હમણું જ કહેલો કહેવતોનો વિશેષ ઉપયોગ કરવાનો શોખ;

આ પ્રકારને રા. કેશવલાલ સામળ જોડે સરસાઈ કરવાની ઇચ્છાનું ફળ ગણીએ, તે સંભવનીય નથી તે હમણું જ હું કહી ગયો. આ રીતનો કહેવતોનો ઉપયોગ કરનાર એક પ્રાચીન કવિ રાજશેખર જણાય છે. કર્પૂરમંજરી, વિદ્યાશાલભજિકા, વગેરેમાં હેની એ રીતિ જણાઈ આવે છે. આટલે પોતાના નિબંધમાં (પૃષ્ઠ ૪૫ મે) હેમાંની ઘણી કહેવતોનો સંગ્રહ કરેલો છે એમ જણાય છે.

તો આ રાજશેખરનું અનુકરણ કેમ ના હોય ?

(૨) નાટક સંસ્કૃતમાં ના રચતાં પ્રાકૃતમાં શા માટે કર્યું?—એ ચર્ચા.

જેમ રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાનમાં આ પ્રશ્ન પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધાર અને પારિપાત્તિક વચ્ચે ચર્ચાવ્યો છે, કાંઈક તે જ રીતે રાજશેખર કવિના ‘ કર્પૂરમંજરી ’ સદૃશ પ્રસ્તાવનામાં સ્થાપક અને પારિપાત્તિક વચ્ચે સંવાદ નજરે પડે છે. ત્યાં માત્ર સંસ્કૃત રચના કઠોર અને પ્રાકૃત સુકુમાર એમ કારણ, તથા કાવ્યનું કાવ્યત્વ હોય તો બસ, બાપા ગમે તે હો એમ દલીલ, ઉપસ્થિત થયેલાં છે; ત્યારે રોપદર્શિકા સત્યભામાખ્યાનમાં—‘ નવીનારમ્ભ હોવાથી રસિક પ્રેક્ષક જન દોષદર્શી થશે નહિ ’—એમ સમાધાન કરાવ્યું છે. પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન તથા તપ-ત્યાખ્યાનમાં પણ એ પ્રકારની ચર્ચા છે.

તો આ પણ રાજશેખરનું અનુકરણ નહિં હોય ?

(૩) ‘ તપત્યાખ્યાન ’ માં રાજ સંવરણનો મિત્ર વસન્તક છે. વિદૂષકનાં અનેક નામોમાં વસન્ત § (અથવા વસન્તક) પણ એક છે; પરંતુ તે સંસ્કૃત નાટકોમાં બહુ પરિચિત નથી. માત્ર ‘ રત્નાવલી ’ નાટિકા (હર્ષ અથવા બાણની કરેલી) માં વસન્તક આ રીતે જોવામાં આવે છે.

§ કુસુમવસન્તાભિષ: કર્મવપુર્વેસમાચારૈ: ।

હાસ્યકર: કલહરતિ વિદૂષક: સ્યાદ સ્વકર્મેજ: ॥

(સાહિત્યદર્પણ-૭૫)

તો આ વસન્તક નામનો સ્વીકાર ' રત્નાવલી ' ના અનુકરણમાં નહિં હોય ?

આ રીતે જે ઉપરના પ્રકારો રાજશેખર, બાણ અથવા હર્ષનાં નાટકોનાં અનુકરણ છે એ કલ્પના સ્વીકારિયે, તો પ્રશ્ન ઉત્પન્ન થાયછે કે એ પ્રમાણમાં અજ્ઞાત નાટકોથી પ્રેમાનન્દ પરિચિત હોય એ સંભવેછે ખરું ? મ્હને તો સંશય રહેછે. પ્રેમાનન્દ સંસ્કૃત જાણનારો પંડિત હતો એ ખરું; પરંતુ એ પંડિતતા, આપણા અર્ધા સૈકાના શાસ્ત્રી વર્ગની પંડિતતાની પેઠેજ, પંચમહાકાવ્ય અને કાલિદાસ લલિત જોવાનાં પ્રખ્યાત નાટકો તથા પુરાણાદિક સાહિત્યમાં સમાપ્ત થનારી હોવાનો સંભવ વિશેષ લાગેછે. તેથી સંભવ તો એમ જણાયછે કે આ જમાનામાં આ નાટકો અન્ધકારમાંથી બહાર પડ્યા પછી તેથી પરિચિત કોઇ આધુનિક આ નાટકોનો રચનાર હશે. રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાનની પ્રસ્તાવનામાં કાલિદાસ લલિતની સાથે બાણ, સૌમિલ (? સૌમિલ) અને જયદેવનાં નામ પણ નાટકકાર તરીકે કલાંછે, એ ખરું. પણ એથી તો ઉપરની શરૂકાને ઉલટી વિશેષ પ્રુષ્ટિ મળેછે.

(રવ)—૧૭

છેવટે એક જરાક અસંભવનો ખીન્ને પ્રકાર નોંધું.—આ નાટકોમાં પ્રેમાનન્દ આહીરી અને આસુરી ભાષાઓ નવીન ઘડી કાઢી વગેરેનો મહિમા ગવાયછે. પરંતુ, હેની અતિ કૃત્રિમતાની વાત તો બાજૂ ઉપર રાખતાં, ' પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન ' (પૃ. ૧૭૨—૧૭૩) માં ઘટાસુરના મુખમાં જે કૃત્રિમ ભાષા મૂકીછે તેહનું સમાધાન ફક્ત સ્વૈચ્છિક કૃત્રિમતાથી પૂર્ણ થતું નથી. ' દેવી ' ને સ્થળે ' દિવ્યાય; ' મયા મોહ ભવતિ (= મ્હને આનન્દ થાયછે); ' વનદેવ્યા ' (સંબોધન); મયા પ્રાણગત્વા (= મમપ્રાણાગતા:);—એ વિચિત્ર વચનો વડે ઘટાસુરનું સંસ્કૃત બોલવા જતે અશુદ્ધ સંસ્કૃત કરનારું અજ્ઞાન દેખાડવાનો હેતુ જણાતો નથી. એ ભાષા નથી પ્રાકૃત, નથી પ્રાકૃતની નકલ, નથી સંસ્કૃત, નથી કાંઈ. હાવી રચના સંસ્કૃતના પંડિત પ્રેમાનન્દને હાથે થવાનું કારણ જણાતું નથી. તેથી અસંભવ જ સૂચવાયછે. પણ આ વાત ઉપર બહુ ભાર મૂકવાનું કારણ નથી.

(રવ)—૧૮

કિલ્લાર્થ પદોની અગમ્યતા.—

' દ્રૌપદીહરણ ' માં જે પ્રકારની કિલ્લતા છે તેવી આ નાટકોમાં અલખત નથી જ. પણ કોક છટક શ્લોક હેવા હોય તો તે વિશે એક શરૂકા ઉત્પન્ન થાય ખરી. ' રોષદર્શિકા સત્યભામાખ્યાન ' પૃષ્ઠ ૨૦૪ મે રાધાના લખેલા પત્રમાં આ શ્લોક છે:—

ગીતક.

વિહરભ દેશી નાઈ આદખર લઈ આવિયા;
રહઈ અંતખર રાઈકિમઈ મસઈ નવિ તિ બિયા.

આ શ્લોકમાંથી 'રાધી'ના પ્રથમ અક્ષર રા = લક્ષ્મી તે અર્થાત, સ્ત્રીમણીને શિર્ષથી લાભ્યા, પણ હેનો અન્યાક્ષર ધી = યુદ્ધિ કેમ તદમે લેતા નથી? એ અર્થ ઉલ્લેખતાથી નીકળે છે તે તો બલે, પણ 'રાધી' નામ ઉપર એ અર્થની રચના છે, ને તે તો આ શ્લોકમાં છે નહિ. (રાધી = નો 'રાય' એમ અર્થ ટીકામાં આપ્યો છે); તો આ ઉલ્લેખ અર્થની ગુપ્ત કૂંચી કહાંથી મળી? 'દ્રૌપદીહરણ' માંના એકાક્ષરી શ્લોક માટે તો પેલી બાઈ કનેથી હેની કૂંચીનું કાગળિયું જુદું મંજ્યું હતું. તેવું હાને માટે મળેલું જણાવ્યું નથી, તેથી આ પ્રશ્ન ઉત્પન્ન થાય છે.

આ સર્વ આભ્યન્તર પ્રમાણો પ્રેમાનન્દના કર્તૃત્વની વિરુદ્ધ જનારાં છે; તો પ્રેમાનન્દના કર્તૃત્વને કાંઈક પોષક આભ્યન્તર પ્રમાણો રા. કેશવલાલે પ્રસંગવચ્ચે આપ્યાં છે તેની પરીક્ષા કરવી એ કર્તવ્ય છે. પ્રેમાનન્દ વિશેના નિબંધના પૃષ્ઠ ૯-૧૦ માં એ પ્રમાણો દર્શાવેલાં છે. તે નીચે પ્રમાણે:—

(૧) “વલ્લભ પ્રાણ થકી પણ વલ્લભ”—૪. વાળો શ્લોક, પાંચાલી પ્રસન્નાખ્યાન પૃ. ૧૩૯ મે (અંક ૪ શ્લો. ૨ જો.)

(૨) સુત હું શે' થયો ઉત્પન્ન,
નવ જનની કરી જ પ્રસન્ન,
જનકે જાણિયો ના શર,
જન કે ગૂમાવ્યું સૌ નર,
(એ જ નાટક, અંક ૫ શ્લો. ૧૦ પૃ. ૧૮૬)

(૩) શે કાળ કરતા જ કાળ સાંય
માગે કહો જ કિયે ઉપાય ?
જો કાળ તે તણી સાંય થાય,
કો' કયમ કરીં તે કરતા મનાય ?
(એ જ નાટક અં. ૫ શ્લોક ૧૧ પૃ. ૧૮૬-૭)

(૪) “આ તે લલિત સુમન મધુકરણ એવે શકે ” ૪. વાળો શ્લોક.
(તે જ નાટક, પ્રસ્તાવના, શ્લો. ૩, પૃ. ૬-૭)

આ ચાર શ્લોકોમાંથી નં. ૧ વાળા શ્લોકમાં પ્રેમાનન્દની પોતાના પુત્ર વલ્લભ પ્રત્યે પ્રસન્નતાના ધ્વનિ રા. કેશવલાલ સાંભળે છે. આ કેટલે આ'શે સાધાર છે? આ ધ્વનિનું સ્ત્રવન પ્રેમાનન્દ તરફથી અથવા કોઈ પણ હેના સમકાલીન ટીકાકારાદિક તરફથી મળ્યું હોત તો તે સ્વીકારવું પડત. પરંતુ એ પ્રકારના પ્રકાશને અભાવે માત્ર તટસ્થ વાચકને ધ્વનિનું શ્રવણ થવા માટે આ વચનમાં 'વલ્લભ' એ શબ્દ સિવાય કશો પણ આધાર મળે તો જણાતો નથી. આ શ્લોકમાં વાયુદેવની પોતાના પુત્ર-હીમ-તરફની પ્રીતિ મગેરે બાવતું જ દર્શન છે. સ્પષ્ટાર્થ માટે તો કોઈ શકકા નહિં આણે. માત્ર હેમાં કવિનું પુત્ર વલ્લભને વિશે

પણ સૂચન છે એ કેવળ કલ્પના જ છે. એ ધ્વનિ માત્ર ‘વલ્લભ’ એ શબ્દના આકસ્મિક પ્રયોગ ઉપરથી કરાવવો એ જરાક તાણીતૂશીને આણેલું લાગે છે. આ નાટકની દીકા લખનારાઓએ પણ આ ધ્વનિનો નિર્દેશ કર્યો નથી.

નંબર (૨) તથા (૩) વાળા શ્લોકમાં “વલ્લભની પિતા પ્રેમાનન્દ પ્રત્યેની અને મૈયા ગુર્જરીગિરા પ્રત્યેની અત્યન્ત ભક્તિ” નું ‘સ્ફુટ પ્રદર્શન’ રા. કેશવલાલને મતે થાય છે. પરંતુ આ બે શ્લોકમાં નંબર (૧) વાળા શ્લોક કરતાં પણ ઘણું ઓછું જ જાતીય સૂચન સંભવે એમ છે—તો પ્રથમનામાં ધ્વનિ અને હામાં સ્ફુટ પ્રદર્શન જોયું છે તે આશ્ચર્યજનક છે. એ વચનો ઘટોત્કચના મુખનાં છે; અને હેમાં લીમ પિતા તરફ તથા પોતાની જનની તરફના જ ભાવ દર્શાવ્યા છે. હેમાં વલ્લભની પિતૃભક્તિ અને ભાષાભક્તિ જોવી એ તો, ખરે, અત્યન્ત ક્ષિપ્ત કલ્પના થાય છે. ‘જનની’ શબ્દમાં મૈયા ‘ગુર્જરીગિરા’ નું સૂચન જોવા માટે તો વળી કશો પણ આધાર નથી. આ પ્રેમાનન્દની કૃતિ છે એમ માની લઈને તે પાયો સ્થાપી, તે ઉપર આ કેવળ કલ્પનાનો ઉમેરો સપ્રમાણ મ્હને તો જણાતો નથી. નં. (૩) વાળા શ્લોકમાં તો દૂરતમ પણ સંપર્ક વલ્લભની વિશેષ વાતનો જણાતો નથી.

પરંતુ આથી પણ આગળ વધી નં. (૪) વાળા શ્લોકમાંથી તો રા. કેશવલાલે જે ધ્વનિ જાપજાવ્યા છે તે ચાતુર્યમૂલક જ ગણીશું: હેને માટે આધાર કશો પણ જણાતો નથી. જરાક સવિશેષ દીકાની જરૂર છે. એ આખો શ્લોક નીચે પ્રમાણે છે:—

આ તે લલિત સુમન મધુકણુ સ્ત્રવે શકે;
વા મધુરી ગુર્જરીની મીઠાશ મોઢી ઘણી.
કિંશુક કુસુમ રક્ત પીત વર્ણુ વાસ વનું;
અનુદિન આ ગુલાબ ગુર્જરી મહામણિ.
ઉપવન કુસુમિત જોઈ મત ભંગ ગુંજે;
અકલ પરભૂત આ વાણી કો પ્રેમી તણી.
સુરભિએ સહકાર પ્રકૃષ્ઠિત પૂર્ણ કર્યા;
પ્રમુદિત દિગિરા સુરભિ સોહામણી.

આ શ્લોકમાં એક પક્ષે વસન્તઋતુનું અને બીજા પક્ષે ગુર્જરીગિરાનું—એમ વર્ણન કરી વસન્ત કરતાં ગુર્જરીગિરાની સરસાઈ બતાવી છે.—એ સ્પષ્ટ રીતે મૂકતા પહેલાં રા. કેશવલાલે હામાં કલ્પેલા ધ્વનિ જોધયે. હેમને મતે—

વાસ વનું કિંશુક—તે—રસની ખામીવાળો વીરજ;
મણિ—તે—રત્નેશ્વર;
મતભંગ—તે—નિરંકુશ વલ્લભ;
પરભૂત—તે—પ્રસાદ પોષિત—દ્વારકાદાસ;
સહકાર=સહકારી;
દિગ—તે—પ્રેમાનન્દ પોતે,

આ ધ્વનિમાંથી દિગ્-પ્રેમાનન્દ એ શિવાયના બાકીના ધ્વનિ નાટકોની ટીકા લખનારા-ઓએ જોયા જણાવ્યા નથી. રા. કેશવલાલનું જ એ અપૂર્વ દર્શન છે.

આ પ્રકારના ધ્વનિદર્શન માટે પાછળ જ કરેલી ટીકાની પુનરુક્તિ કરી કહેવું પડે છે કે હામાં જાતીય સૂચનોનું દર્શન થવાને એ કાવ્ય લખનાર તરફથી અથવા હેના વખતથી પ્રાપ્ત થયેલી વિશેષ જાતીય માહિતી હોય તો જ એ પ્રકારના ધ્વનિ જડે. હેવી માહિતી કોણે આ પ્રસંગે આપી છે? એ માહિતીને અભાવે આ ધ્વનિનું શ્રવણ કેવળ આભાસ રૂપ જ ગણવું પડશે.

છતાં એ ધ્વનિની પરીક્ષા કરિયે, તે માટે એ શ્લોકમાં જે બે પક્ષનું વર્ણન છે તે વિભાગ જોઈયે. ચાર ચરણમાંથી પ્રત્યેક પ્રથમ અર્ધચરણમાં વસન્તના પક્ષનું વર્ણન અને ઉત્તર અર્ધચરણમાં ગુર્જરગિરાના પક્ષનું વર્ણન એમ વિભાગ સ્પષ્ટ રીતે છે; તે નીચે પ્રમાણે:—

વસન્તનો પક્ષ.

૧. લલિત સુમન (ફૂલ) મધુકણુ સ્રવે (છે);
૨. વાસ વિનાનું કિંશુક કુસુમ;
૩. કુસુમિત ઉપવન જોઈ મતભૂંગ ગુંજે (છે);
૪. સુરભિયે (= વસન્તે) સહકાર (=આંબા) પ્રકુક્ષિત કર્યા;

ગુર્જરગિરાનો પક્ષ.

૧. મધુરી ગુર્જરીની મીઠાશ;
૨. ગુર્જરીરૂપી મહામણિ (તે) આ અનુદિન (રોજનું, અર્થાત્ બારમાસી) ગુલાબ (છે);
૩. કો પ્રેમી પરભૂતની અકલવાણી (છે);
૪. પ્રસુદિત દિગ્ગિરા સુરભિસુહામણી (વસન્ત કરતાં વધારે સુહામણી).

અહિં પ્રથમ ચરણમાં વસન્તનાં ચિહ્ન અને ગુર્જરી વાણી એ બે વચ્ચે સંદેહની કલ્પના કરીને બંને વચ્ચે સામ્યનું તોલ સરખું રાખ્યું છે; અને બાકીનાં ત્રણ ચરણમાં વસન્ત કરતાં ગુર્જરીગિરાની ગુણની અધિકતા અને સરસાઈ બતાવી અલંકાર બદલ્યો છે, એટલું જ નહિ, પણ પ્રથમના સામ્ય અને પછીની અધિકતા એ બે પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વનો સંકર કર્યાથી દોષ ઉત્પન્ન થયો છે. સંદેહાલંકાર અને વ્યતિરેકાલંકાર આમ સાથે આવી ના સકેડું પરંતુ તે માટે આપણો ઉપાય નથી. પણ એટલું તો સ્પષ્ટ છે કે ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે વસન્ત અને ગુર્જરગિરા એ બેના પક્ષવિભાગ અહિં જુદા જુદા મૂક્યા છે.

હવે રા. કેશવલાલે બતાવેલા ધ્વનિ જોઈયે:—

વાસ વિનાનું કિંશુક—તે—રસની ખામીવાળા વીરજી:

મહામણિ—તે—રતનેશ્વર;

મતભૂંગ—તે—નિરંકુશ વલ્લભ;

પરભૂત—તે—પ્રસાદ પોષિત દ્વારકાદાસ;

ફૂ પ્રકાશકોએ વ્યતિરેકને બદલે અધિકાલંકાર કહ્યો છે. અમ્મટ તથા જગન્નાથ પડિતને મતે તો અધિકાલંકાર જુદી જ વસ્તુ છે. હેમાં આધારાધેય સંબન્ધ ઉપર રચના છે; વ્યતિરેકમાં ઉપમાનોપમેય સંબન્ધની વાત છે.

સહકાર = સહકારી, મદદ કરનાર;

દિન = પ્રેમાનન્દ.

આ ધ્વનિમાંથી દિન તે પ્રેમાનન્દ એ તો સ્પષ્ટ જ છે; ટીકામાં પ્રકાશકોએ પણ તે બતાવ્યો છે; અને પ્રસ્તાવનામાં સૂત્રધારને મુખે પ્રેમાનન્દને જ કર્તા તરીકે આમળ કર્યો છે વગેરે કારણથી એ અર્થ સ્પષ્ટ જ થાય; પરંતુ હેમાં કાંઈ પ્રેમાનન્દના કર્તૃત્વનું નવું પ્રમાણ મળી ના જ સકે. પ્રેમાનન્દની કૃતિ એમ વારંવાર કહેવાથી કાંઈ પુષ્ટિ ના મળે, તેમ એ ધ્વનિરૂપ છે પણ નહિ. મુખ્યાર્થ જ છે.

બાકીના ધ્વનિ પ્રકાશકોએ પણ ટીકામાં બતાવ્યા નથી. પાછળ કહ્યું તેમ આ ધ્વનિ જો ખરેખરા ઉદ્દિષ્ટ જ હોય, તો હેનું સ્વરૂપ જ હેવું છે કે પ્રેમાનન્દ તરફથી અથવા કોઇ હેના સાક્ષાત્ ભોમિયા તરફથી જ હેનું જ્ઞાન મળી સકે. તેમ મળ્યું હોવાનો તો દાવો કોઇએ હજી લગી સાધાર કર્યો નથી. આ સ્વરૂપ આ ધ્વનિમાંથી ‘મતભૂંગ’ અને ‘પરભૂત’ એ બેને વિશે તો વિશેષ એ પ્રકારનું છે. કેમકે વલ્લભ તથા દ્વારકાદાસ એ બેની વ્યંજના હેમાંથી ત્રાહિતને કોઇ કાળે જડે જ નહિ; અને હેમાં તે ત્રાહિતનો દોષ નહિ. વલ્લભ નિરંકુશ કવિ હતો તે બક્ષે; પરંતુ ‘ભૂંગ’ માંથી એ ધ્વનિ શી રીતે નીકળ્યો ? એ સમજાતું નથી. આથી પણ વિશેષ ક્લિષ્ટ તર્ક દ્વારકાદાસ આપતો છે. પચાસ વર્ષની ઉમરે પ્રેમાનન્દનો શિષ્ય બનીને એ કવિતા કરવા લાગ્યો માટે હેમના પ્રસાદથી ઉછેરાયેલો,—પરભૂત, પારકાથી ભૂત—ઉછેરાયેલો,—એ અર્થમાં અતિચાતુર્યથી ઉત્પત્તિ શિવાય બીજો વિશેષ દાવો થઈ સકે એમ લાગતું નથી.

પરંતુ આટલું જ નથી; ઉપર વસન્ત અને ગુર્જરગિરા એમ બેના પક્ષ એ કવિતમાં બતાવ્યા, તે સાથે આ ધ્વનિયોને સરખાવી બેતાં જણાશે કે હેમાં એક પક્ષનું બીજા પક્ષમાં અયોગ્ય અતિક્રમણ થાય છે. જેમકે,—‘કિંશુક કુસુમ’ અને ‘મતભૂંગ’ તેમ જ ‘સહકાર’ એ વસન્તના પક્ષનાં અંગ છે; તો હેમાંથી ગુર્જરગિરાના પક્ષનાં અંગભૂત વીરજી, વલ્લભ, અને સહકારી કવિગણુ વિશે ધ્વનિ ઊપજાવવામાં વિષમતા આવે છે; કેમકે ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે પક્ષવ્યવસ્થા સુઘટિત જણાય છે. એ ધ્વનિ ગુર્જરગિરાના પક્ષમાંથી પ્રાપ્ત કરવા બેઠતા હતા.

વળી વીરજીની ખામીને ગુર્જરગિરાની સરસાઈ બતાવવાના પ્રસંગમાં વાસ વિનાના કિંશુક બેડે સરખાવીને આગળ કરવામાં પણ અનૌચિત્ય જ આવે છે.

ગુર્જરગિરાના પક્ષમાંથી ‘દિન’ વિશે તો પ્રથમ જ આપણે બેઠી ગયા; માત્ર ‘મણિ’ અને ‘પરભૂત’ એ બે રહ્યા. હેમાંથી ‘અનુદિન આ ગુલાબ ગુર્જરી મહામણિ’ એ વાક્યમાં ‘મણિ’ નો વ્યહ્યાર્થ ‘રત્નેશ્વર’ એમ માની પંડિત કવિ રત્નેશ્વરને ગુલાબ કહેવામાં ઔચિત્ય આવતું નથી. તેમ જ ‘અકલ પરભૂત આ વાણી કે પ્રેમી તણી’—હેમાં દ્વારકાદાસનો અર્થ વાક્યસંજ્ઞામાં ખરેખર બેસતો નથી; તે વાત જુદી; પણ ‘પ્રેમી’ શબ્દથી ‘પ્રેમાનન્દ’ નો

ઉદ્દેશ હોય તો તે સાથે તે જ વાક્યમાં દ્વારકાદાસ પણ જોડી નહિં સકાય; ‘પ્રેમી’ નો અર્થ પ્રેમાનન્દ માટેનો નથી એમ ગણુતાં પણ દ્વારકાદાસ જેવા માત્ર પર-ભૂતને એટલું ગૌરવ આપ્યું હોય એ સંભવતું નથી. તેમ જ ‘પરભૂત’ નો વિભક્તિસંબન્ધ પણ નહિં બેસે. આ કારણોથી આ બધા ધ્વનિનો અસંભવ જણાય છે.

એકંદર જોતાં આ સર્વ ધ્વનિ અતિ કષ્ટસાધિત, અસંભવિત, અને નિરાધાર જણાય છે. અને આખરે જેવા જતાં આ નાટકોની બનાવટ કરનાર બીજો જ કોઈ મૂળ પાચેથી હોય તો ત્હેને આ પ્રકારની ઘટના—ધ્વનિ ખરા જેવા બતાવવાની કૃતિ જાણી જોઈને બંધબેસતા રચીને—કરવાને બાધ કે મુશ્કેલી પણ શી હતી? આ પ્રકારની દલીલમાં અતિ દૂરદર્શિતાનો દોષ કોઈ જોશે. પરંતુ આ ઉપરાંત બીજાં પ્રમાણો તથા ઉપરની દલીલોનું બળ એટલાં છે કે આ કલ્પના કેવળ તર્કના વર્ગમાં નહિં મૂકાય.

કવિઓની રચનાઓમાંનાં વચનોનું જાણી જોઈને જ રસિક પરિવર્તન કરીને ગુણ-દિકનાં ચિહ્ન વગેરે એ વચનો વડે બતાવવાની અથવા સૂચવવાની વિવેચનકલાની એક પદ્ધતિ હોય છે. તે રીતનો ઉપયોગ આ કવિતનો કયો હોત તો જુદી વાત હતી. બાકી વાસ્તવિક રીતે બહુબાદિક કવિગણનું અનુલક્ષણ ઉદ્દિષ્ટ માનીને ધ્વનિદર્શન કરવાને તો આધાર નથી.

હમણાં જ—આ નિબન્ધ પૂરો થતાં—મહારા સાંભળવામાં આવ્યું કે “પ્રેમાનન્દ”નાં નાટકોમાંના એકનો હસ્તલેખ આજથી ૧૦૦ વર્ષ ઉપર લખાયેલો રા. કેશવલાલને હાથ લાગ્યો-છે. આ વિશે પૂર્ણ માહિતી મળ્યા પ્હેલાં, તેમજ એ હસ્તલેખને સારી રીતે તપાસ્યા વિના, હાલ વિશેષ કહી સકાશે નહિં. માત્ર એટલું તો નિર્ભય રીતે કહેવાને બાધ નથી કે આ નિબન્ધમાં દર્શાવેલાં અને ચર્ચેલાં પ્રમાણો સ્વતન્ત્ર રીતે જ પોતાના અન્તર્ગત ગુણદોષ ઉપર આધાર રાખે છે, ત્હેને હસ્તલેખોની શોધ માત્રથી સ્પર્શ નહિં થાય. ઉલટું, એ સ્વતન્ત્ર પ્રમાણોના બળની સહાયે ટકવા માટે, તેમ જ આપબળથી નભવા માટે, આ નવીન જડેલા હસ્તલેખની પુષ્ટિમાં અત્યન્ત સબળ, વિશ્વસનીય, અને દૃપણહીન પ્રમાણની અને ઐતિહાસિક સ્વીકાર્યતાની સામગ્રીની અનિવાર્ય આવશ્યકતા છે.

મહારી પરીક્ષાના વૃથા મમત્વથી આ વચન નથી નીકળતાં. વાસ્તવિક રીતે શાસ્ત્રીય ધોરણુ આ પ્રકારની વૃત્તિ અને સામગ્રીને માગી જ લે છે. હાલના જ્ઞાનની પ્રગતિના સમયમાં સર્વ સુધરેલી પ્રજામાં એ જ સ્થિતિ છે કે ગમે ત્હેવો સર્વમાન્ય પંડિત વિજ્ઞાનમાં, કે વિદ્યાના કોઈ પણ પ્રદેશમાં, કાંઈ નવી શોધ કરે, નવું તત્ત્વ પ્રગટ કરે, તો પંડિતવર્ગ ત્હેને એકદમ સત્ય તરીકે સ્વીકારતા પ્હેલાં ધણી ધણી સ્વતન્ત્ર અને શાસ્ત્રીય કસોટીઓ વડે તપાસે છે; જ્ઞાનનાં ઊંચાં તત્ત્વોની સાચવણી આ પ્રકારની અસહિષ્ણુ સાવચેતીથી કરવાની આવશ્યકતા છે. અને આ પ્રકારની શાસ્ત્રીય અશ્રદ્ધાથી કોઈ પણ સમર્થ પંડિતને અપમાન લાગતું નથી. એ પ્રકારની શાસ્ત્રીય અશ્રદ્ધાની વૃત્તિ આ નાટકો પ્રગટ થયાં ત્હારે જ સાક્ષર વર્ગમાં આદરાઈ હોત, તો અત્યારે મહારા માર્ગે વિશેષ સરળ થયો હોત. આ નવીન જડેલા હસ્તલેખ તરફ પણ સાક્ષર વર્ગ એ વૃત્તિ રાખીને પરીક્ષા કરવી એ કર્તવ્ય છે. ઐતિહાસિક સત્યનો દાવો બીજા કાવાઓ કરતાં સર્વોપરિ છે.

સમાપન.

આ આબ્યન્તર પ્રમાણો ઉપર વ્યાપક દષ્ટિ ફેરવી ગયા પછી શું લાગેછે?—એ જ કે જેમ બાહ્ય પ્રમાણોથી આ નાટકોના કર્તૃત્વ વિશે સંશય સમજા રહેછે, તેમ જ આબ્યન્તર પ્રમાણોનો ભાર પણ પ્રેમાનન્દે એ નાટક કર્યાની વિરુદ્ધ જ નમેછે. હું કબૂલ કરુંછું કે એ આબ્યન્તર પ્રમાણો બધાં સરખા બળનાં નથી. હેનાં ત્રણ વિભાગ થઈ સકશે;—

(૧) નિશ્ચય ઉત્પન્ન કરનારાં;

(૨) ઘણે ભાગે નિશ્ચય ઉત્પન્ન કરનારાં;

અને (૩) કાંઈક સંદિગ્ધ.

આ પ્રમાણોમાંથી કોઈકનું છૂટક છૂટક બળ વધતું ઓછું હશે જ. પરંતુ હેવાંને માટે પણ તે સર્વેનું સમગ્ર બળ એકઠું થઈને મહારી કલ્પનાને પુષ્ટિ મળશે એમ માનુંછું.

આ સર્વ પ્રમાણોમાંથી પ્રથમ વર્ગનાં પ્રમાણોથી સિદ્ધાન્ત જેવું જ અનુમાન સંભવે; અને છેલ્લા વર્ગના ઉપરથી મહારી કલ્પનાને બાધ તો નથી જ થતો; પણ આ પ્રશ્નને વિશે વધારે આગળ તપાસ કરવાની જરૂર ઉત્પન્ન થાયછે. આ લેખના આરંભમાં કહ્યુંછે તેમ એકંદર બાહ્ય તેમ જ આબ્યન્તર પ્રમાણો દર્શાવીને આ બાબત અન્વેષણ ચલાવવાની દિશા બતાવવાનો મહારો હેતુ છે; કેમકે ઐતિહાસિક વગેરે અનેક પ્રકારે વિવેચક દષ્ટિથી તપાસ કરવાની બહુ જરૂર છે. ખાસ એટલા માટે કે આ ગ્રંથોને પ્રગટ કરવામાં તેમ જ હેનો સ્વીકાર થવામાં ખરાં વિવેચનનાં તત્વોનો આદર થયો જણાતો નથી. પ્રાચીન ગ્રંથો સંબંધે જે વિવેચનના સંપ્રદાયો સંસ્કૃત ગ્રંથો પ્રગટ કરનારા આધુનિક પંડિતોએ સ્વીકાર્યોછે તે ઉપર લક્ષ્ય અપાયું નથી. હસ્તલેખની કંટલી પ્રતો મળીછે? એક જ મળીછે, તો વિશ્વાસ રાખવાને કારણો છે કે નહિં? પ્રતો મળી તે ક્યાંથી મળી? એ લેખનાં ખાસ સ્વરૂપ શાં છે? વગેરે કશી પણ માહિતી પ્રકાશકોએ આપી નથી. બે નાટકો પ્રથમ પ્રાપ્ત થયાં, તે શી રીતે? તે વિશે કશો ખુલાસો આપ્યો નથી. એટલું જ નહિં, પણ પ્રથમ બે જ નાટકોનાં નામ જણ્યાં હતાં, ને ઈ. સ. ૧૮૯૧-૯૨ માં પ્રગટ કર્યાં; અને તે પછી ત્રણ વર્ષે ઈ. સ. ૧૮૯૪-૯૫ માં ત્રીજું ‘તપત્યાખ્યાન’ એકાએક ક્યાંથી નીકળી આવ્યું? આ વિશે વિદ્યાર્થિક વર્ગને અન્ધકારમાં જ રાખ્યોછે. પ્રેમાનન્દે ૧૧ નાટકો કર્યા કહેવાયછે—એટલું સાંભળીને આપણને સંતોષ થતો નથી. પણ એ કહેવા માટે આધાર શો છે તે જણવાની ઉત્કણ રહેછે. જે બાઈ કનેથી ‘દ્રૌપદીહરણ’ મળ્યું તે વક્ષભના ઇષ્ટ મિત્રની પુત્રી થાય એ વાત આખ્ય મીચીને જ પ્રકાશકોએ સ્વીકારી લીધીછે, પરંતુ હેનો અસંભવ મ્હેં બતાવ્યોછે તે પ્રકાશકોએ મુઘ્ધભાવથી વિચારમાં જ લીધો નથી જણાતો. બીજી પ્રાકૃત ભાષાઓમાં નાટકો નથી ત્હારે આપણી ગુજરાતીમાં ૨૦૦ વર્ષ ઉપર સંસ્કૃત નાટકોને પણ ઠક્કર

મારે હેવાં નાટકો હતાં,*—એમ સ્વભાષાના અભિમાનને વિવેકની મર્યાદા ઓળંગીને જવા દેઈ ખરી પરીક્ષાની કસોટીઓ વાપરવાનો વિચાર પણ ઉત્પન્ન થયો નથી. આ પ્રકારનાં અભિમાનથી થતા સંતોષને છીનવી લેવાને આ વળી કોણ તૈયાર થયો? એમ કોઈ લોકો વખતે મ્હારે વિશે કહેશે. પરંતુ હાવી બાબતમાં શાન્ત ચિત્તથી પરીક્ષા કરવી એ સ્વભાષાનું ખરું અભિમાન રાખનારનું જ કર્તવ્ય છે. મિ. વિન્સેન્ટ રિમથના હિન્દુ-સ્તાનના પ્રાચીન ઇતિહાસ વિશેના અવલોકનમાં છેવટના પેરેગ્રાફમાં ડોક્ટર ભાંડારકરે જે તત્ત્વો સૂચવ્યાં છે, તે તત્ત્વોનો આશ્રય આ નાટકોને રજૂ કરનારાઓએ અણમાત્ર પણ કર્યો નથી. અને તેથી પરીક્ષા કરીને વાંચનારને સાધનની સામગ્રી ના મળવાથી બાંધેલે હાથે કામ કરવા જેવું થાય છે. વલ્લભે પિંગળ કયું છે કહેવાય છે—આમ બોલીને પ્રકાશકો સંતુષ્ટ રહે છે; પણ એ બાબત પ્રમાણસામગ્રી ઉપસ્થિત કરતા જ નથી. આ વળી એક બીજું ઉદાહરણ આ અશાસ્ત્રીય પદ્ધતિનું છે.

આ પ્રકારના સાધનસામગ્રીના અભાવની કહણ સ્થિતિમાં રહીને ઉપરનો નિબંધ લખાયો છે, તેથી હેમાંની કેટલીક ન્દાની—અને ક્વચિત્ મોટી—વિગતોના સ્વરૂપમાં ફેરફાર વધારે પ્રકાશ મળ્યેથી થાય તો આશ્ચર્ય નથી. પરંતુ મ્હારાથી બને તેટલી અન્વેષણ-સામગ્રી મહેં પેદા કરીને પરીક્ષા કરી છે. અને તેથી ક્ષિત થતા અનુમાનની પુષ્ટિમાં જે જે મુદ્દા મહેં વાપર્યાં છે તેમાંથી કોઈ ખોટા પડશે તો તેથી મુખ્ય પ્રશ્નને બાધ ભાગ્યે આવશે; હેમાંનો એક જ મુદ્દો મહત્ત્વનો હોઈ અબાધ રહેશે તો મ્હારું અનુમાન ટકેલું જ રહેશે. એ અનુમાન ખરું દરે તો આ નાટકો પ્રેમાનન્દનાં નહિ, પણ કોઈ આધુનિક વિદ્વાનતા હાથનાં છે એમ જ માનવું પડશે. શાસ્ત્રીવર્ગની પદ્ધતિના જ્ઞાનવાળો, તેમ જ પાશ્ચાત્ય સંસ્કારવાળો એ લેખક હોવો જોઈએ હેમાં સંશય નથી. આ કલ્પના ખોટી માનીશું, તો એમ જ માનવું પડશે કે કોઈ અલૌકિક ચમત્કારશક્તિ વડે પ્રેમાનન્દે હાલના જમાનાના અને પાશ્ચાત્ય સંસ્કારો ૨૦૦—૨૨૫ વર્ષ પૂર્વેથી જ પોતાના આત્મામાં ચઢાવીને આ અનુપમ રચના તે સમયમાં ઉત્પન્ન કરી. પરંતુ હેવા ચમત્કારનો યુગ તો દૂર દૂર ચાલ્યો ગયો છે. માટે આપણે તો લૌકિક કલ્પનામાં જ કિતરવું પડશે, અને આ નાટકોને આધુનિક બનાવટ તરીકે જ ગણવાં પડશે.

કોઈ કહેશે એ બનાવટી લેખકને પોતાને મળવાની કીર્તિનો લોભ ખોઈને, પ્રેમાનન્દને નામે આ નાટકો ચઢાવી દેવામાં શો લાભ? હેવો કોઈ મૂર્ખ હોય ખરો કે એમ કરે? તો ઉત્તર એ જ છે કે હેવા લોકો વસ્તુતઃ જોવામાં આવે છે. પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં આ પ્રકારની બનાવટો કેટલીક સુવિક્ષિત છે તે બાજુ ઉપર રાખતાં, આપણા ભારતવર્ષમાં હાવી બનાવટો પ્રાચીન કાળથી પ્રખ્યાત કવિ વગેરેને નામે કરવાના દાખલા અનેક જાણવામાં આવેલા છે. હેનાં કારણ જનસ્વભાવમાં તેમ જ સાહિત્યની સ્થિતિમાં જડે એમ છે.

* ‘તપત્યાખ્યાન,’ ગ્રન્થવિવેચન, પૃ. ૧ પેરેગ્રાફ ૧ નાં છેલ્લાં બે વાક્ય જુવો.

પોતાને નામે પ્રગટ કર્યાથી, પોતાની કીર્તિ સ્થાપિત ના હોવાને લીધે, એ સ્થિતિમાં એક વખતે ના પણ થાય એમ ભય સ્વાભાવિક રીતે રહે; અને તેથી પોતાની કૃતિ તરફ પ્રગટ કરવાની હિમ્મત ના ચાલે; વળી પ્રસિદ્ધ લેખકને નામે ચઢાવ્યાથી જે સત્કાર માય તેથી જાણે પોતાને જ માન મળ્યું—ખીજ ના જાણે છતાં—એમ પોતાના મનમાં મનમાં ખુશ થઈને પોતે પોતાને માન આપવાની જાણની છેતરામણી હેવા બનાવટ કરનારા કરે છે. ઓગસ્ટ ૧૯૦૯ ના બુદ્ધિપ્રકાશમાં સુરદાસ વિશેના લેખમાં ‘બકુલે’ વાત લખી છે કે હિન્દીના પ્રસિદ્ધ લેખક શ્રીયુત રાધાકૃષ્ણદાસ કહેછે કે—સુરદાસનું નામ છેવટે લખાડી દઈને પોતે નહાનપણમાં પદ રચેલું અને ‘સુરશ્યામ’ એમ નામ ત્યાં મૂકેલું જોઈ પોતાને કૃતકૃત્ય એ માનતા હતા. રા. કેશવલાલે પણ ‘પ્રેમાનન્દ’ વિશેના નિબંધને પૃ. ૨૪ મે તથા પૃ. ૨૭ મે અનુલેખમાં પ્રેમાનન્દને નામે એક બે અન્યો ચઢાવેલાનાં ઉદાહરણ આપ્યાં છે. સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ‘ભોજપ્રબન્ધ’ની સ્થિતિ સુપ્રસિદ્ધ છે. ખીજને નામે પોતાની કૃતિ ચઢાવવામાં એક ખીજ પ્રકારનો પણ સંતોષ બનાવટ કરનારને થાય છે. ખોટાં નાણાં બનાવનાર અને ચલાવનાર ધનલાભથી પ્રવૃત્ત થાય છે એ તો ખરું જ, પરંતુ તે શિવાય એક રીત્યનો મૂઠ હેતુ જગતને છેતરવામાં રહેલા સાહસ, પરાક્રમ વગેરેથી થતા આનન્દમાં પણ રહેલો છે. એ જ રીત્યે બનાવટી અન્યથી બધા લોકો કે’વા ઠગાયા—એમ પોતાના મનને પરાક્રમ સાથે સંતોષ ઉત્પન્ન થાય છે; એ પણ પ્રવર્તક બળ આ પ્રકારેમાં હોય છે.

છેવટે એટલું અન્તઃકરણપૂર્વક કહું છું કે આ નાટકો વિશેની મહારી અશ્રદ્ધા યોગ્ય પ્રમાણથી ખોટી દરે, તો મહારા જેટલો આનન્દ ખીજ કોઈને નહિં થાય. કેમકે અર્વાચીન તેમ જ પ્રાચીન ગુર્જર સાહિત્ય તથા ગુર્જર ભાષા તરફની ભક્તિમાં હું કોઈને નમતું આપું એમ નથી. પરંતુ હાલ તો એ ભક્તિને ન્યાયદષ્ટિની આડે આવવા દઈ સકારો નહિં. બાકી આ નાટકો પ્રેમાનન્દનાં છે એમ ન્યાયથી સાબીત થાય તો આપણી ભાષા તથા સાહિત્યને અપૂર્વ ગૌરવનું ઉત્તમોત્તમ કારણ મળે એમ છે. કેમકે, તામિલ ભાષામાં ઐતિહાસિક કાળની પૂર્વે નાટકઅન્યો હતા એમ માનવાને આધાર છે તે વાત બાદ કરતાં, ખીજ દેશી ભાષાઓમાં નાટકઅન્યો એટલા પ્રાચીન સમયમાં હતા નહિં, અને આપણી ભાષા તે બાબતમાં અપવાદરૂપ થઈ ઝળકી નીકળે એથી વધારે આનન્દની ખીજ શી વાત હોય? એટલું જ કે એ આનન્દ માટે સયુક્તિક પ્રમાણની અપેક્ષા છે. માટે રહામા પક્ષને પણ એટલી વિનંતિ છે કે મહારી કલ્પના ખરી દરે, અને પરીક્ષાનાં ખરાં તત્ત્વોના શુદ્ધ પ્રકાશને બળે આ સ્વભાષાભક્તિના તેજ વડે રચાયેલી ગન્ધર્વનગરીની રચના વિખરી જઈ લુપ્ત થાય, તો એ વિદ્વાન વર્ગે પણ શોક કરવાનું કારણ ના માનવું.

સમાપ્ત.

બીજા અ.દ્વારે.

હૃદયવીણા.
કીમત

કવિ પ્રેમાનન્દના

મળવાનું ઠેકાણું:—

જીવનસાલ અમરશી મહેતા,
સુબરોત વર્નાચ્યુલર સોસાયટી, અમદાવાદ.

ચેરર્સ એન. એમ. ત્રિપાઠીની-કંપની,
કાલ્યાણદેવી રોડ, મુંબઈ.

